Páginas que no callan

Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica

A. Garcia-Reidy, L. M. Romeu,
E. Soler, L. C. Souto,
coords.

PUV

Páginas que no callan

Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica

A. Garcia-Reidy, L. M. Romeu,
E. Soler, L. C. Souto,
coords.

PUV

PÁGINAS QUE NO CALLAN

HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD

EN LA LITERATURA HISPÁNICA

PÁGINAS QUE NO CALLAN

HISTORIA, MEMORIA E IDENTIDAD

EN LA LITERATURA HISPÁNICA

Edición coordinada

por

Alejandro García-Reidy

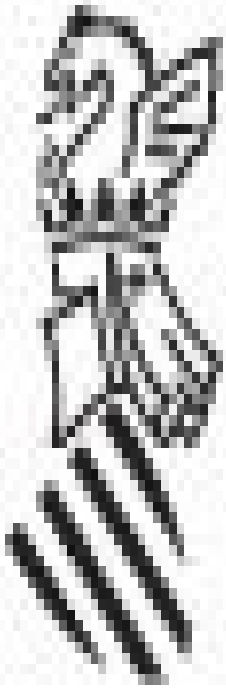
Luis M.ª Romeu Guallart

Eva Soler Sasera

Luz Celestina Souto

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Con la financiación de



GENERALITAT VALENCIANA

CONSELLERIA D'EDUCACIÓ, CULTURA I ESPORT

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FOTOCOPIAR LIBROS
NO ES LEGAL

Esta pulicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

De los textos: Los autores, 2014

De esta edición: Universitat de València, 2014

Coordinación editorial: Maite Simón

Maquetación: Inmaculada Mesa

Corrección: Communico C.B.

Cubierta:

Diseño: Celso Hernández de la Figuera

Fotografía (sin autor y sin fecha): Edificio bombardeado en Alemania en la Segunda Guerra Mundial (Architecture and Landscape Architecture Department Photographs (P099). osu Special Collections & Archives: Commons)

ISBN: 978-84-370-9617-9

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

LITERATURA TESTIMONIAL Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA

La representación del olvido histórico: lagunas discursivas. Hipótesis de interpretación del exilio español de 1939, Valeria De Marco13

La nueva novela de la Guerra Civil como respuesta reivindicatoria al pasado silenciado. Desafíos para el diálogo histórico intergeneracional en la España democrática, Marta Kobiela-Kwaśniewska

La época franquista entre historia y metaliteratura en El vano ayer, de Isaac Rosa, Sara Polverini

Zang tumb tumb! La Guerra Civil española en tres dramas de Fernando Arrabal. Guernica (1959), En la cuerda floja, balada del tren fantasma (1974) y Dalí vs. Picasso (2012/2013), Paola Bellomi

Versos para una tragedia. Voces de la poesía mexicana en torno a la matanza de Tlatelolco 1968, Víctor Manuel Sanchis Amat

Max Aub: literatura testimonial y denuncia de los mecanismos de control

biopolíticos, María Soler Sola

REPRESENTACIONES HISTÓRICAS Y PERSPECTIVAS IDEOLÓGICAS

Lope de Vega y el encargo aprovechado. Algunas reflexiones sobre El bautismo del Príncipe de Marruecos, pieza de corte histórico-político, Benedetta Belloni

Las relaciones entre España e Inglaterra. Notas sobre su repercusión en la poesía y el teatro del siglo xvii, Zaida Vila Carneiro

Hacia un teatro revolucionario. Julián Gorkin en la España de los años treinta, Diego Santos Sánchez

Luis Rosales, «mortal antipolítico» (poesía y política en Luis Rosales), Noemí Montetes-Mairal y Laburta

LITERATURA E IDENTIDAD

Unas miradas femeninas a la sociedad española del Siglo de Oro, Eva Tilly

De flores, mitos y jardines. Algunas notas sobre la vulneración del recato femenino y sus consecuencias dramáticas en el lenguaje del primer Calderón, Alicia Vara López

Juana Manso y Carlota Garrido de la Peña. Amor, mujer e identidad nacional, Beatriz Ferrús Antón

La obsesión del yo. El caso Bayly (El canalla sentimental), Ewelina Szymoniak

PRESENTACIÓN

En los últimos años hemos asistido a un crecimiento exponencial de los estudios literarios acerca de las representaciones literarias de los acontecimientos históricos y de los procesos de construcción de la memoria histórica y de las distintas identidades. Páginas que no callan pretende reunir una serie de estudios en torno a la escritura de la historia, la memoria histórica y la identidad en la literatura hispánica desde épocas diversas y desde perspectivas teóricoliterarias e historiográficas heterogéneas.

Bajo el epígrafe «Literatura testimonial y políticas de la memoria» se agrupan una serie de artículos sobre literatura española y latinoamericana contemporánea que abordan la literatura como mecanismo de reescritura de la memoria histórica y colectiva. El volumen aparece encabezado por un ensayo de la profesora Valeria De Marco, quien nos presenta una revisión de la hipótesis de lectura de la literatura del exilio español de 1939 basándose en textos narrativos de Max Aub, mismo autor en el que se ha centrado María Soler Sola para reflexionar acerca de los mecanismos de control en la novela Campo francés. Tanto Marta Kobiela-Kwaśniewska como Sara Polverini abordan la novela contemporánea española, en concreto, lo que se ha venido denominando «novela de la memoria histórica», tendencia narrativa con referencia al pasado cercano cuyos límites temporales marcan los hechos sucedidos entre la guerra, la posguerra, la transición y la postransición. En relación con otros géneros literarios, Paola Bellomi analiza la presencia de la Guerra Civil española en tres dramas de Fernando Arrabal, y Víctor Manuel Sanchis estudia los testimonios poéticos que reescriben la matanza de Tlatelolco en 1968 en México.

En el segundo apartado, «Representaciones históricas y perspectivas ideológicas», incluimos una serie de ensayos que relacionan la creación literaria y el contexto sociohistórico en el que se gestan las obras; Benedetta Belloni y Zaida Vila estudian las conexiones históricas en diferentes textos teatrales y poéticos de la literatura áurea, mientras que ya en la literatura contemporánea, Diego Santos y Noemí Montetes-Mairal abordan la obra de dos autores diametralmente opuestos: Julián Gorkin, quien, en el contexto de la Segunda República, realiza un teatro utilitario de propaganda, y Luis Rosales, autor de una poesía comprometida con la realidad desde el filtro de la propia

subjetividad.

El último epígrafe, titulado «Literatura e identidad», reúne una serie de artículos que abordan la identidad individual y colectiva desde varios enfoques: el de la identidad de género, el de la identidad nacional o el de la identidad sexual. Los dos primeros artículos analizan la construcción de la identidad femenina en dos autores del Siglo de Oro español: María de Zayas y Calderón; mientras que el artículo de la profesora Beatriz Ferrús enlaza este mismo aspecto con la construcción de la identidad nacional argentina. Por último, nos encontramos con Jaime Bayly y su canalla sentimental, un caso de autoficción en el que aparece representada la bisexualidad del protagonista como trasunto del autor.

El presente volumen ha surgido gracias al apoyo institucional del Vicerrectorat d'Investigació i Política Científica de la Universitat de València y de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport en su programa de ayudas para difusión de congresos y reuniones científicas AORG/2013/132.

LITERATURA TESTIMONIAL

Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA

LA REPRESENTACIÓN DEL OLVIDO HISTÓRICO: LAGUNAS DISCURSIVAS

Hipótesis de interpretación del exilio español de 1939

Valeria De Marco

Investigadora del CNPq

Universidad de São Paulo

«¿No ves que cuando siembras el silencio

preparas la cosecha del olvido?»

JOSÉ BERGAMÍN

El tema puede parecer algo raro para un comentario sobre las relaciones entre literatura e historia en un encuentro de hispanistas que se realiza en España, en un momento en que la sociedad demanda un trabajo de construcción de la memoria histórica, para utilizar el nombre de la ley de 2007, una labor de conocer la narrativa de los vencidos en la Guerra Civil y en la guerra ideológica que la siguió.

A la caída de regímenes autoritarios, la literatura y la historia, por la naturaleza misma de sus ámbitos de escritura y de lectura, suelen responder a esa demanda social. En España, en las últimas tres décadas, ha habido una gran producción de novelas dedicadas a explorar el campo temático de la Guerra Civil y de la convivencia entre vencidos y vencedores, plasmando la lógica que se mantuvo y en parte se mantiene en la sociedad de considerar los valores del bando vencedor como superiores a los de los perdedores, representando las dos Españas que siguieron existiendo, una altisonante y la otra silenciada. Una de las estrategias de la guerra ideológica para garantizar la hegemonía del bando vencedor fue el

uso de varios expedientes destinados a promocionar el olvido histórico. Entre ellos, en el campo cultural fueron de suma importancia la censura y el estímulo a la producción de bienes culturales que defendían el régimen y el control de la educación a través de la formación de maestros y la elaboración de materiales didácticos. La coerción fue eficaz, pero más eficaces todavía fueron las diferentes formas de narrar el pasado y analizarlo.

Esa memoria de los vencidos la construyeron los exiliados de modo continuo, plural y, se podría incluso decir, de modo sistemático; pero también varios escritores que no habían participado en la guerra[1] y que escribieron sus obras durante el franquismo contribuyen a una reconstrucción de la memoria social. En el caso de los que se quedaron en la península, hay que considerar tanto la tensa lucha entre el texto literario y la actuación de la censura como la autocensura que ella generó. Dicha tensión llevó a gran parte de los escritores dedicados a las formas narrativas y al teatro o a los directores cinematográficos a buscar estrategias discursivas que les permitiesen plasmar las relaciones sociales de la época en la cual les tocó vivir. Como analizó Neuschäfer (1994), el proceso dio como resultado una renovación del lenguaje con la introducción de técnicas de composición ya exploradas en otros contextos literarios. Estas lograron transmitirnos cómo el régimen impuso el silencio sobre la historia del bando derrotado y también, de manera oblicua, nos revelaron algunos episodios del terror practicado por los vencedores. Piénsese, por ejemplo, en el clásico cuento «Patio de armas» de Aldecoa (1995), en el cual el niño Gamarra, si bien tiene que formar fila con sus compañeros de colegio e ir al velatorio de un soldado del bando nacional, solo se entera de la muerte del padre republicano de otro colega porque oye en casa algo del cuchicheo de su propia familia. El silencio del narrador entre las escenas que contraponen el espacio público al privado nos indica que los alumnos no traducen solamente del francés al castellano una explicación de un juego, sino también la ocupación alemana del patio de la escuela al lenguaje de los niños. Podemos evocar aquella Barcelona en ruinas por la cual circula la huérfana Andrea (Laforet, 1989), que ni siquiera menciona los nombres de sus padres, a los cuales se refiere la tía como gente tolerante, que nada imponía a la hija. Considérese cómo, omitiendo expresiones usadas para identificar a los vencidos, se sugiere la existencia de una fosa común en Las guerras de nuestros antepasados, de Miguel Delibes,2 o la actividad de los maquis apoyados por la madre de la protagonista de Retahílas (Martín Gaite, 1984). Cabe también recordar cómo Luis Martín Santos indica la derrota del ideario humanista, eje de los proyectos culturales de la II República, cuando la miseria radical de aquellos días de Tiempo de silencio se le revela al

protagonista en la sirena desdibujada en la pared de su celda y en su propia frase repetida una y otra vez: «No pensar. No pensar. No pensar. Lo que ha ocurrido, ha ocurrido. No pensar. No pensar tanto. Quedarse quieto» (1979: 177).

Los exiliados construyeron una inmensa biblioteca sobre la Guerra Civil, la derrota del campo republicano –que se prolongó en las décadas de exilio– e incluso sobre la vida de los vencidos en la península. Esa biblioteca todavía es poco conocida en el mundo de los hispanistas que no se dedican a la literatura del siglo xx y bastante desconocida entre estudiosos de otras tradiciones literarias. Como la censura impidió durante un largo periodo del franquismo que se leyera esa producción, en su momento en España, a excepción de algunos poetas, también ha contribuido a que el mercado editorial no le haya dado, después de la muerte de Franco, la atención que se merece. El acceso a las obras de los refugiados mejoró y sigue mejorando lentamente gracias al trabajo de especialistas que, si bien les abre espacio en la crítica y en las historias literarias, no siempre ayuda a que se extienda su público lector. Pero a nosotros, como profesores, nos corresponde el compromiso ético de contribuir a la ampliación del conocimiento de esa escritura de la memoria social de España y de nuestra «era de la catástrofe» (Hobsbawn, 1995: 21), pues su fuerte clave de lectura es la capacidad de contraponerse a la que es hegemónica en España y en varios de los países que se involucraron en su historia, tanto en la Guerra Civil como después, con el apoyo o con gran tolerancia con el régimen franquista. Basta preguntarse si la sociedad francesa sabe algo sobre los campos de concentración en los cuales mantuvieron a los refugiados españoles o sobre la redada de la policía francesa en la ciudad de París, en 1941, que internó a mujeres, viejos y niños, en su mayoría españoles, en el Velódromo de Invierno.

Entre los exiliados, el autor que escribió la más compleja y completa, por plural, memoria de la Guerra Civil, de sus inmediatas consecuencias, de los desastres que ocurrieron en otras sociedades y países con el fin de situar la contienda española en el escenario internacional, fue Max Aub. El laberinto mágico, con sus seis novelas y cerca de cuarenta relatos, narra la guerra, el éxodo de los vencidos, las atrocidades de los campos franceses y las tensiones vividas por los refugiados. En otros textos se dedicó a plasmar también el desastre de Europa, especialmente en el teatro, en San Juan, Morir por cerrar los ojos, El rapto de Europa, De un tiempo a esta parte, su teatro mayor, o en su teatro menor, en obras breves, como El último piso y A la deriva. La complejidad y la densidad de su obra derivan de la estrategia de explorar la contraposición de voces que, si es habitual en el teatro, no lo es en la novela, pues se trata de utilizar de modo

consistente y coherente una contraposición de perspectivas, de interpretaciones de los hechos del enredo. El lector escucha muchas historias de vida y perspectivas respecto a lo vivido que se confrontan en diálogos múltiples y, a veces, se pierde, pues tiene dificultad para identificar el personaje que toma la palabra, como si entrase en un laberinto de voces.

Existe un consenso en la crítica respecto a considerar el retablo constituido por El laberinto como construcción de la memoria del desastre español y, se podría decir, del desastre europeo de las décadas de 1930 y 1940 si consideramos sus derivaciones en el teatro.[3] Los textos de Aub nacen de su compromiso ético de testimoniar, de transmitir su vivencia de la barbarie, como él mismo afirmó en su célebre frase «No tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino» (1998: 123). Pero cabe preguntarnos si esa dicotomía se aplica a su producción a partir de la Guerra Civil, incluso porque los textos que iba escribiendo y que, a su parecer, pertenecían al proyecto de El laberinto se barajaban en su mesa con otros que se atribuyen a su fértil imaginación y a su talento para armar enredos que ponen en tela de juicio las convenciones estéticas vigentes. Las dos últimas novelas de El laberinto Aub las escribe en la década de 1960 y se publican una –Campo francés– en 1965 y la otra –Campo de los almendros– en 1968. Considérese que mientras tanto también publicó Jusep Torres Campalans (1958), Antología traducida (1963), Juego de cartas (1964) y la segunda edición de Luis Álvarez Petreña (1965). Pienso que cabe una pregunta más y, para formularla, evoco un verso de Carlos Drummond de Andrade, un gran poeta brasileño: «Tenho apenas duas mãos e um sentimento do mundo» (1967: 101). ¿A qué sentimiento del mundo responden esas obras? Propongo leerlas como sucesivas u obsesivas búsquedas de formas de representar el olvido histórico, de construir una memoria del olvido histórico.

El olvido histórico es el tema principal de La gallina ciega, recurrente en los diarios de Aub, que fueron publicados en los noventa por Manuel Aznar, y también aparece en otros textos. Pero en dos de sus relatos publicados después de Jusep Torres Campalans, ese tema es el núcleo del enredo: «El cementerio de Djelfa», que circuló en 1963 en Ínsula, con cortes de la censura, y «El remate», que Aub quiso publicar como remate del proyecto de El laberinto y para ello sacó un número extraordinario de Sala de Espera, su revista de un solo autor, que estaba cerrada desde diciembre de 1951. En ambos textos un refugiado de la Guerra Civil, muchos años después, asume la enunciación y sitúa la escritura en el exilio. Para construirlos el autor movilizó estrategias muy diferentes, pero en ambos el enredo articula algunos sucesos que ocurren veinte años después del

final de la contienda.

«El cementerio de Djelfa» se presenta como la transcripción de una carta de Pardiñas, que había compartido con su destinatario el internamiento en el campo de concentración de Djelfa, adonde, como se sabe, el gobierno francés había traslado a los refugiados españoles durante la II Guerra Mundial. El destinario, cuya identidad no conocemos, transcribe la carta y asume la autoría del relato. Según el narrador Pardiñas, ellos se habían separado en 1945, el compañero de alambradas le había mandado unas líneas después de su llegada a México y desde entonces se había interrumpido el contacto entre ellos. Pardiñas se encuentra en el campo de Djelfa, adonde había vuelto como prisionero por su participación en la lucha por la liberación de Argelia, y escribe la carta unas horas antes de que le lleven a fusilar. En la parte de la carta que transcribe su destinatario (pues este nos deja ver que no la copia íntegramente) Pardiñas relata de modo breve y discontinuo su vida en la ciudad de Djelfa, donde se había quedado después del final de la contienda mundial, pues en España no le volverían a dar su puesto de maestro y su gente ya no le interesaba; en Djelfa había formado familia y trabajado con un musulmán en la producción de ataúdes. Lo que le importa a Pardiñas en la carta es, frente a la muerte, evocar la experiencia compartida con su compañero de alambradas, contarle lo que está pasando en el presente, indicando que en aquella experiencia estaba el sentido de su vida. La carta es balance de vida frente a la muerte, es reflexión, testamento y memoria. Pero, ¿cómo escribe Pardiñas su memoria? Escribe atormentado por su miedo a que, veinte años después, ya nadie, incluso su excompañero y actual destinatario de la carta, se acuerde de él ni de nadie. Por eso, después del encabezado de la carta, donde está la fecha de 8 de marzo de 1961, confiesa su miedo en la primera frase:

No te acordarás de Pardiñas. O tal vez sí, aunque lo creo difícil. La última vez que nos vimos fue en 1945, cuando salisteis, casi los últimos para Argel. Luego me escribiste desde Casablanca, al año siguiente, una tarjeta de Veracruz. Después, nada. No tiene nada de particular. Hasta diré que me parece natural. ¿Cómo ibas a suponer que yo seguía en Djelfa? (Aub, 2006: 416).

La evocación del pasado o la memoria de Pardiñas se escribe con la repetición

de una pregunta –¿Te acuerdas de...?–, a la cual sigue una breve noticia del personaje evocado para situar su participación en la Guerra Civil y su paso por el campo de Djelfa, para ofrecer datos a su interlocutor que le permitan recordar.

¿Te acuerdas de aquel judío que no quería trabajar los sábados? [...] (sin saberlo: fue Barbena el que pagó el pato, ¿te acuerdas?) (2006: 417).

¿No te acuerdas de Bernardo Bernal de Barruecos? Las tres B como le llamábamos en chunga (2006: 417).

¿Te acuerdas de los que lloraban porque no sabían cantar? (2006: 418)

Y ahora te voy a contar pura y sencillamente lo que motiva estas líneas, porque ahora sí te debes acordar de mí. Pardiñas, ¡hombre! el del labio partido (2006: 420).

Pardiñas quería contar que, después de un enfrentamiento entre el ejército regular y los que luchaban por la independencia de Argelia en que murieron muchas personas, vino el problema de dónde enterrarlas. El capitán pregunta por una esquina del cementerio y le contestan:

–Españoles.

Ya sabes cuáles, los que murieron aquí –en el campo– hace ¡ya! veinte años. También, si te acuerdas, les pusimos sus tablitas y sus nombres.

–Ya están bien podridos. ¿Quién se acuerda de eso? Me los apilan o los echan por encima de la barda. Y en el hoyo me amontonan a esos perros (por indígenas) (2006: 421).

Después de afirmar que era eso lo que quería contar, Pardiñas da algunos nombres y señas de aquellos españoles y sigue:

Tenía razón el capitán: ¿quién se acuerda de ellos?, ¿quién les va a agradecer que murieran aquí, en los confines del Atlas sahariano, por defender la libertad española? Nadie, absolutamente nadie. Claro, más murieron en Alemania. Pero no los vi. Tal como pasó te lo cuento por contárselo a alguien [...] La verdad: aquellos criaron gusanos cerca de veinte años (2006: 422).

Pardiñas da testimonio del olvido histórico y transmite su indignación respecto a la falta de reconocimiento social de la importancia de los españoles que perdieron la vida luchando por ideales humanistas. Cuando el destinatario transcribe la carta se muestra cómplice solidario, pues continúa registrando la memoria de Pardiñas cuando revela que en el campo todos le llamaban la Liebre. Pero la distancia le da una perspectiva más dura, que se nota en las dos formas que elige para que lo veamos como autor del relato. Una es su gesto de incluir dos breves notas a pie de página. La primera, junto a la fecha de la carta, tiene el objetivo de indicar cómo la recibió, utilizando una frase impersonal: «Se recibió el 17 de mayo, manchado y desgarrado el sobre, con una nota de la Administración de Correos de México (no. 5) que decía: “Se recibió así”» (2006: 416). La segunda nota, también de manera objetiva e impersonal, da al lector una información que no tenía Pardiñas sobre el destino de Herrera: «Murió en el frente. Frente al Rin, los días últimos de la guerra» (2006: 416). Y este distanciamiento que quiere demostrar, mimetizando la indiferencia social frente a la traumática historia pasada, es más cruel en el paréntesis que el autor inserta en el texto de Pardiñas, para desvelar la subjetividad de su perspectiva:

La verdad fue algo distinta:

–Caven ahí –dijo el suboficial.

–Está lleno de huesos.

–Tírenlos donde les dé la gana. Caven y entierren a estos hijos de puta.

Por lo visto le dio vergüenza escribirlo con tanta sencillez. Los hombres siempre dan vueltas a las cosas (2006: 422).

La intervención del autor certifica no solo que la memoria de los derrotados solo se escribe si ellos se encargan de la tarea, sino que circula entre ellos y no en la sociedad de la cual forma parte. Esta los destina al olvido e indiferencia.

El segundo relato que tiene como núcleo la producción del olvido histórico es «El remate». Remigio es un escritor que se había exiliado a México, donde para sobrevivir, al no poder ejercer como abogado, ayudaba a un amigo, daba clases en la facultad de Derecho, conferencias, escribía para la prensa y publicaba libros, entre ellos una novela, Juan Escudero. Va a Europa a ver a su familia, que sigue en España y había quedado con su hijo, ya con 27 años, cerca de la frontera. Antes de ir a verle fue a visitar a un amigo, Morales, que se había refugiado en Francia y que antes de la guerra había sido escritor y periodista, pero abandonó el oficio Vive en Cahors, donde formó familia con una francesa y da clases de matemáticas. Remigio pasó allí un día y al siguiente fue a Perpiñán a ver a su hijo. Volvió con los ojos hinchados. Como el hijo extrañó al padre, Remigio entra en el tema del olvido: «ni sabe quiénes fuimos» (2006: 393). Y usa una frase que surge muchas veces en los diarios de Aub: «nos han borrado del mapa» (2006: 393), constatación que le permite comentar el desconocimiento de su obra. Luego, una noche, en casa de un librero, Remigio se enfrenta a un joven profesor de literatura española a quien había oído hablar mal de Azorín:

¿Por qué no se calla, jovenzuelo? No sabe nada. [...] No sólo le envenenaron sino que se tragó el veneno a gusto. Lo poco que sabe lo aprendió mal y tarde. Todavía le falta nacer, joven. ¿Habla mal de Azorín? ¿Lo ha leído? No me diga que sí. Usted solo lee el abc. [...] No tiene usted toda la culpa, sino nosotros que no supimos ganar la guerra (2006: 400-401).

La estrategia de Aub es explorar la contraposición entre el exiliado y los jóvenes que se formaron en la España de Franco. Su hijo le parece un extraño incluso en la manera de hablar el castellano, y ese joven un tipo despreciable, ya que se presume experto en la literatura española y juzga a sus escritores a partir de los valores ortodoxos del régimen. Para rematar el cuadro del poder ideológico

conquistado por los vencedores de la Guerra Civil y que ha moldeado a esos jóvenes, Aub transcribe en el relato partes del artículo de fondo del abc de 9 de marzo de 1961 que Remigio da a Morales esa misma noche, pues había comprado el periódico en la frontera:

Hoy hace 10 años rendía el alma, en su casa de Gambogaz, don Gonzalo Queipo de Llano y Sierra. La Milicia perdía uno de sus príncipes más esclarecidos; la Patria a un hijo que la sirviera con entregado amor; Sevilla lloraba a su padre.

Sí, a su padre. Muy pocas veces, en el lento caminar de los siglos, puede una ciudad convertirse en deudora absoluta de un solo hombre. Sin la menor hipérbole, atenido exclusivamente a la excelsa coyuntura histórica que le tuvo de protagonista. Queipo de Llano no tiene otro antecedente que Fernando III de Castilla y de León, el Santo Rey. Éste redimió a la ciudad de su esclavitud islámica; aquél la salvó de la dominación marxista. Uno y otro fueron brazos de la Providencia para incorporar a Sevilla al destino de España eterna (2006: 398-399).

Así, el relato enseña al lector el discurso hegemónico. Con una retórica grandilocuente y pasional, se narra la historia del país en la clave de una lucha del bien contra el mal, desde tiempos ancestrales, para insistir en la demonización de los vencidos que siempre han traído desde fuera el desorden. Pero como el artículo del abc le lleva a Morales, en contra de su voluntad, a recordar su vivencia de la guerra en Sevilla, el relato registra el discurso sobre ese episodio de la guerra escrito por los derrotados. Pero este se lee en pequeños círculos, entre exiliados, y no entra en la península para contraponerse al de los vencedores, que es transmitido por los maestros y por los medios masivos de comunicación.

Es muy probable que esa percepción de que el olvido histórico se iba forjando por un discurso elaborado institucionalmente por los vencedores haya atormentado a Aub durante los años que siguieron a la clara formación de los dos bloques de poder que protagonizaron el escenario de la guerra fría, es decir, desde los años en que los exiliados pierden la ilusión de un retorno colectivo, de «un trabajo de todos por la reconquista de España» (2000: s/n), en palabras de

Aub en la nota que abre Sala de Espera, y tienen que enfrentarse al horizonte político dicotómico –capitalismo vs. comunismo–, dicotomía que Aub interpretó como «falso dilema» (2002: 89), pero que le costó la pérdida de muchos amigos. Y mientras seguía trabajando en el proyecto de terminar El laberinto mágico, como testimonio y memoria de la guerra, ensayaba formas literarias para plasmar la vivencia de ese exilio forzado tan característico de su época y que iba para largo, como indican sus palabras en la nota del tercer volumen de Sala de Espera, escrita en diciembre de 1951 al anunciar el cierre de la revista, pues sus cuadernillos «Llevaban camino de convertirse en "Sala de Estar"» (2000: s/n). En algunas anotaciones de sus diarios podemos seguir cómo se entrelaza esa percepción de que el escenario político internacional consolidaba el aislamiento de los refugiados, les dictaba una sentencia de seguir viviendo en el exilio hasta la muerte de Franco, ya que este iba consiguiendo apoyo de las supuestas democracias y liquidando la oposición interna. A causa de la angustia que le provocaba no llegar al lector español y de esa coyuntura de no saber cuándo podría volver a España, le asalta el miedo a la muerte. Sus notas se refieren a diferentes ámbitos de la subjetividad y transitan de la estricta intimidad del cuerpo a una perspectiva de interpretación del contexto político. El 10 de julio de 1954, Aub escribió:

Primer toque de queda. Dulce irse. Morir a gusto. Me desmayo y se asustan los demás. Lo siento por ellos; por mí, exclusivamente por no haber publicado lo inédito –escrito o no–. Ni modo. Tal vez la idea de convertir la Historia de Alicante en tragedia sea por prisa (1998: 248).

El 10 de septiembre de ese mismo año, Aub anotó:

La razón de mi –de nuestro– anticomunismo está en las antípodas del norteamericano. Lo que obsesiona a estos es la solución social, la desaparición del capitalismo privado –y esto es lo que a nosotros nos parece bien, lo que a los norteamericanos les tiene sin cuidado (digo los norteamericanos para entendernos rápidamente, es decir, los fascistas, los partidarios –hoy– de McCarthy)–: lo que les tiene sin cuidado es el aherrojamiento de las palabras, la

censura, porque ellos son partidarios de lo mismo, ya que –en lo posible– lo practican e imponen. Así que de su anticomunismo no queda nada que no sea, para nosotros, sino repulsión.

Hacer un estudio con todo detalle acerca de un autor y sus obras –todo inexistente–. Biografía, estilística, asuntos, todo ello inventado (1998: 249).

En esas circunstancias de la vida de Aub se le ocurre la idea de utilizar en la composición de sus textos el recurso del apócrifo,[4] que es vértebra de Jusep Torres Campalans, de Antología traducida, de Juego de cartas y de las reescrituras y ediciones de Luis Álvarez Petreña. Siguiendo al autor en la intimidad de su diario, se encuentra el 9 de agosto de 1955 la creación del personaje: «Nace Jusep Torres Campalans» (1998: 266), y un plan de la novela que sufrió algunas alteraciones en el proceso de ejecución. El pintor y su obra son concebidos en el momento en que se consuma la derrota definitiva de la utopía entrevista en la España de la II República, como se lee en la nota del 15 de diciembre de 1955:

Anoche ingresó España en la onu. La urss votó a favor, y Yugoslavia también (mientras despedíamos a su embajador, que proclamaba su odio a Franco). México se abstuvo: «Dios le bendiga». Ganó Franco, hasta que se le revienten las entrañas. «Somos unos perdidos». ¿Por qué no reconocerlo? Lo hemos perdido todo, menos la vida. Es decir, no hemos perdido nada: todo queda por hacer. Hasta que nos borren del mapa; no falta mucho. ¿De qué sirve la verdad? (1998: 268).

Acosado por el miedo a la muerte y por la derrota de la «verdad» histórica, Aub pone en práctica la estrategia del apócrifo en ese momento en que tiene prisa para terminar el retablo de El laberinto y también, como dice él, lo que no está escrito. Así, durante más de una década Aub estuvo trabajando en el proyecto del retablo de la Guerra Civil y sus consecuencias, y en ese proyecto supuestamente motivado por la imaginación, dándole vueltas a sus apócrifos y experimentando ese recurso literario tan relevante en el siglo xx en diferentes autores de diferentes tradiciones literarias, como analizó Juan Oleza (2012) en

sus escritos sobre Aub, o máscaras, para Antonio Carreño (1996), que cobran existencia en «la retórica de la otredad» (2001: 32), como propone Arcadio López Casanova cuando examina Antología traducida.

Una clave para describir e interpretar esa retórica de la otredad parece ser que la singularidad de la obra de Aub está en su talento para crear y explorar reiteradamente lagunas discursivas. Las historias de vida o las biografías del otro solo se pueden escribir si autor y lector pueden aceptar el pacto de convivir con lagunas, con ese espacio de tiempo que no dejó rastro, pero que sí es continuo. Una continuidad que se crea con movimientos de sucesión y alternancia entre periodos de la vida del personaje, de los cuales se conocen sus pasos y otros en los que no hay posibilidad de encontrar ninguna referencia a él. En esa línea de continua discontinuidad, la presencia de la casualidad, y no de la causalidad, juega un papel importante para construir el enredo, pues ella da a las lagunas la característica de elemento constituyente de las historias de vidas.

Si nos atenemos a la fecha de publicación, el primer otro creado por Aub es Jusep Torres Campalans, esa novela de estructura cubista, como la describen todos los críticos y como se propuso hacerla su autor. El lector no está obligado a seguir la linealidad del libro, a leer una tras otra las diferentes secciones que integran el índice de la obra: «Prólogo indispensable, Agradecimientos, Anales, Biografía, Cuaderno verde, Las conversaciones de San Cristóbal y Catálogo» (1999a: s/n). Se la puede leer salteando sus partes, se puede solamente ver o detenerse en las telas y dibujos del pintor. Ya en el prólogo, algunos elementos nos ayudan a comprender esa relación entre apócrifo y lagunas discursivas como estrategias de representación del olvido. El narrador, como la obra se presenta como biografía, asume su nombre civil para ejercer la función de biógrafo, adopta la frase coloquial e irónica y relata la casualidad que le pone frente a frente con Don Jusep:

En 1955, fui invitado a dar una conferencia en Tuxla Gutiérrez, capital del estado de Chiapas. «Mejor aquí –dije– que en parte alguna de México, está bien celebrar los trescientos cincuenta años de la primera parte del Quijote». [...] Una noche, en la librería de la Plaza, hablando con un joven poeta de la localidad, fui presentado a un hombre, alto, de color, seco al que llaman «Don Jusepe» (1999a: 17).

A esas dos casualidades se añaden otras que le proporcionan al conferenciante algunas informaciones sobre ese catalán que hace cuarenta años que vive retirado entre los nativos y que «No quiere hablar del pasado» (1999: 18). Cabe subrayar que el narrador accede a ellas a través de encuentros y conversaciones casuales con personas con las cuales trató el pintor, es decir, con productores de testimonios orales que dan al biógrafo la posibilidad de recuperar documentos de la vida europea de Don Jusep que, casualmente, Jean Cassou guardaba entre sus papeles: un cuaderno de notas del pintor y el catálogo de la exposición de su obra en Londres, exposición impedida por los bombardeos nazis. Nótese que los datos necesarios para la construcción de la historia de Campalans no se encuentran en archivos, es decir, no están en espacios institucionales de la memoria social. Reconstruir su trayectoria exige métodos que entonces no tenían legitimidad en la escritura historiográfica: recoger testimonios orales, transcribirlos, editarlos y complementarlos con documentación conservada en esferas de la vida privada, método que a partir de los sesenta se extendió para contar la historia de los marginados o excluidos de la sociedad.

Así se suman en el prólogo las diferentes casualidades y se revela cómo ellas llevan al autor a documentos, testimonios, fotos, telas y dibujos que entran en la composición del libro. El honesto biógrafo, figurándose un hombre común, en la primera frase de los agradecimientos da énfasis a las dificultades que afrontó para realizar su trabajo: «he tenido que reconstruir esta historia como un rompecabezas» (1999a: 29). De esa larga trayectoria resultó el libro tal cual se nos presenta. Es decir: el autor de la biografía mantiene la estructura en distintas partes para respetar el estatuto de cada material –documentos, testimonios, entrevistas– y transportar al libro cierto carácter serio y culto, carácter que se acentúa a través de la incorporación al texto de las notas explicativas y de los comentarios críticos que se publicaron sobre la obra del biografiado, expedientes que dan verosimilitud al texto y su adscripción a dos formas literarias: biografía y novela. Cabrá al lector elegir en cuál categoría prefiere homologarlo. A su vez, todavía en el prólogo, el autor evalúa el resultado de su trabajo, explicitando los criterios que utilizó para dar a la obra su formato de secuencia de partes heterogéneas: «Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista» (1999a: 20).

Pero ese cuadro cubista no es aprehensible en una mirada. El lector tiene que

seguir una secuencia de fragmentos de los que el único que tiene una escritura continua es el que se titula «biografía». El cuaderno verde de Campalans es una secuencia de notas; en todas las demás partes hay remisión a notas bibliográficas y a comentarios críticos; están las reproducciones de cuadros y dibujos que «se colocan donde ofrecen mejor luz» (1999a: 20) y, por fin, el catálogo no corresponde a la secuencia de las imágenes. La obra es un collage de fragmentos. Así, la descomposición del biografiado, que sin duda es una puesta en escena de la radical crisis del yo, como entiende Oleza (2012), se construye con un discurso que deja y explora lagunas; lagunas que se sitúan entre las diferentes partes y dentro de cada una de las partes. Esa escritura conlleva su contrapartida en el acto de lectura: entrar en un laberinto de fragmentos, donde no se encuentra el discurso continuo, completo, coherente y jerarquizado del discurso biográfico. El lector se enfrenta al desafío de intentar rellenar lagunas o a preguntarse por el sentido que está en la raíz del texto. Y su raíz es también una laguna, una laguna de memoria del narrador que tal vez la obra quiso reparar, ya que Aub confiesa que se acordó, después de concluir el libro, de que, en 1937, en una comida en París, había oído el nombre de Campalans y que alguien le había dicho entonces: «Desapareció sin rastro. Tenía talento» (1999a: 30).

La biografía relata la formación y la desaparición de un artista; de un pintor que, por católico y anarquista, creyó que la solidaridad podría regir el mundo. El comienzo de la I Guerra Mundial derrotó su utopía, como confiesa a Alfonso Reyes, cuando lo buscó en París para pedir un visado a México:

¿En qué mundo hemos venido a vivir? ... ¿Dónde quedaron tantas promesas? ¿Dónde ha quedado la hombría de los trabajadores? Nos han engañado a todos. ¿Quiénes? Nosotros mismos armamos el teatro. Nosotros mismos lo preparamos. ¡Nadie podría forzarles a luchar unos contra otros! ¿Cómo suponer –hace quince, ocho días– que un obrero alemán disparara contra un obrero francés? Eso creíamos a pies juntillas (1999a: 190).

Pero a diferencia de Aub, que se agarró a la escritura para sobrevivir a la derrota, para dejar constancia de su utopía, Campalans, su otro, elige el silencio. Frente a la sinrazón del mundo el arte ya no tiene sentido:

Dejé de pintar. Sí: dejé de pintar. ¿Por qué? ¿Por qué se deja de hacer una cosa? Por voluntad o por desgana. Por voluntad lo hice [...] Pintaba para salvarme, como espero salvar mi alma por el día, que está cercano, de mi muerte. Salvarme en la tierra presuponía hacerlo entre los hombres que, no me cabía duda, serían cada día mejores. Cuando me di cuenta de mi equivocación, renuncié (1999a: 316).

Al mismo tiempo que escribe Campalans, Aub iba elaborando el proyecto de Antología traducida, convivencia entre las dos obras que no se explicita si tenemos en cuenta solamente el año de publicación, ya que esta se editó en 1963, pero que se confirma en anotaciones de Aub que están en documentos que se conservan en la Fundación Max Aub (F.M.A. A.D.V. Caja 2/MS. 7 –Notas varias– tres tragedias y una sola verdadera). En ese manuscrito, entre los días 6 de noviembre y 26 de diciembre, se encuentran anotaciones sobre la actividad de traducción que, reelaboradas, integran la nota preliminar en la cual Aub nos presenta la obra. En el referido manuscrito también se encuentran nombres de algunos poetas, algún dato biográfico de algunos de ellos y versos que aparecen en la antología. En nota al pie de página de la edición de Antología traducida preparada para Las obras completas del autor que va publicando la Biblioteca Valenciana, Eleanor Londero (2001: 168) afirma que Aub se habría valido del libro de Adolfo Federico Shack (Poesía y arte de los árabes en España y en Sicilia) en la traducción de Valera, citado por Aub en la nota preliminar, para elegir nombres y datos de poetas y luego combinarlos a su manera.

En la presentación del libro, Aub se pregunta sobre la calidad de los poetas, contando brevemente dos episodios de su vida: un tío suyo alemán observará que el niño Max no tenía percepción del ritmo y que Joaquín Díez Canedo, después de leer sus Poemas cotidianos, le había aconsejado dejar la poesía. Los dos recuerdos vienen a cuento para justificar su decisión de fijarse en poetas menores «semiborrados de la memoria» (2001: 167) y se puso a «traducir estos poemas segundones». Los apócrifos le permiten al autor seleccionar/crear poemas escritos desde la Edad Antigua (el primero es un anónimo que Aub indica ser de la época de Amenofis IV) hasta algunos del siglo xx, sin considerar ningún tipo de frontera. La obra recoge una pluralidad de voces o de «otros». ¿Qué hay en común entre ellos? Como observa Arcadio López Casanova en su estudio

preparado para la edición de las obras completas, hay determinadas recurrencias: «se trata, siempre, de enamorados, desposeídos o desarraigados, perseguidos, heterodoxos, incansables viajeros, libertarios, soñadores o víctimas a menudo, asimismo de muertes violentas o de dramáticas soluciones suicidas» (2001: 35). Entre los segundones también está Aub, con un poema, y una pequeña biografía en la cual el escritor es desautorizado, ya que «Lo único que consta es que escribió muchas películas mexicanas carentes de interés. Nadie le conoce. Sus fotografías son evidentes trucos» (2001: 244). Nótese que, en su escueta biografía, Aub toma prestados algunos rasgos de Campalans, pero aquí para aludir a semejanzas existentes entre ambos. Ese modo irónico y oblicuo de figurarse en el mundo de los segundones también está presente en otros poemas apócrifos que plasman la vida o la situación de Aub, caso por ejemplo de un poeta y algunos de sus versos que se encuentran en sus diarios en noviembre del 1954. Se trata de «Yojanan Ben Ezra Ibin Al-Zakkai (1540?). Sefardita de Salónica, escribió en hebreo, a fines del siglo xv» (2001: 206), cuyo poema se titula «Imitación de Yehuda Halevi»:

Y tú estás ahí, Tranquilamente sentado, Leyendo

Lo que los demás escribieron, Estás ahí, esperando

Que caiga el día

A como vaya cayendo, leyendo

Como si lo que lees, lo hubieses pensado tú mismo, Sin acobardarte

De tu patria miserable, Miento:

Me consta, lo sé, pero la apartas violentamente, Quieres vivir en el olvido

De la muerte.

Sí es así, y te has olvidado de España,

¿Por qué no te mueres?

¿Por qué, de una vez,

No te mueres de tu muerte atrasada?

No basta jamás el recuerdo de la amada (2001: 206-207).

Seguramente aquí las lagunas discursivas provocan menos incomodidad que las que fracturan la continuidad de la biografía de Campalans, pero no por eso dejan de cumplir la misma función, ya que la obra no solo figura que su objetivo es rellenar lagunas del discurso historiográfico, sino que cada poeta y su obra se presentan al lector con una biografía escueta, porque no se han podido rescatar más datos del territorio del olvido histórico. De ese modo, al incluirse en la obra, Aub crea su filiación a una historia literaria específica: la de los olvidados. Su antología se presenta como un locus de interlocución frente a las formas usuales de sistematizaciones historiográficas ya que rompe la máscara de enciclopédica fiable y completa de los manuales de historia, de las antologías y de los libros de textos que van construyendo una línea de los ortodoxos, de los que no han sido desterrados, borrando del mapa aquellos que cruzan fronteras o no creen en ellas.

Aub vuelve a incursionar en el campo de la novela para explorar lagunas discursivas como procedimiento de representación de historias de vida en el año 1965, cuando resucita su personaje escritor Luis Álvarez Petreña. La obra que publicó con el mismo título en 1934 era un enfrentamiento hiriente a los jóvenes escritores de vanguardia, a la obra de arte que expulsaba de su lenguaje todo tipo de referencialidad, al autor ensimismado y que tenía pánico de transformarse en popular. Petreña, un autor fracasado en el arte y en el amor, había desaparecido, dejando su diario, que nos llega con dos cartas de Laura que se adjuntan al texto y un apéndice con unos poemas. Es decir, la novela se presentó en aquel momento estructurada con el recurso al artificio clásico del manuscrito que llega a alguien que se transforma en autor cuando lo edita. En 1965, Aub retoma la obra del 34, pero cambia la novela porque le añade una segunda parte con tres textos. El primero es «Leonor» (1999b: 115-166), un relato de Petreña anteriormente publicado en el número 20 de Sala de Espera, con una nota firmada por M. M. en la que este cuenta cómo le llegó el manuscrito y cómo Alfonso Reyes le certificó que Petreña no era un seudónimo; se trataba de un escritor nacido en 1887 y muerto en 1931, que había publicado en España un par de libros de versos y una novela. El segundo es «Tibio» (1999b: 167-173), un monólogo de una mujer desesperada frente a la indiferencia de Carlos, publicado en el tercer número de Sala de Espera, pero que se incorpora a la novela

precedido de una presentación del texto al lector (1999b: 167-169), firmada por Max Aub, en la cual este comenta la circulación del relato y su recepción crítica, certificada por un proyecto de doctorado de un norteamericano que había ido a México para visitarle. El tercero es la «Nota final» (1999b: 174-175), que recoge dos informaciones. Una la envía, a través de una carta de un supuesto secretario, Camilo José Cela, quien informa a Aub de que, tras algunas investigaciones, llegaron a concluir que un cuerpo enterrado como el de un desconocido era el de Petreña. La segunda información que nos transmite Aub es la que le llegó de don Rafael Méndez Bolio, quien le comunica que Miguel Mendizábal –el ingeniero exiliado que le dejara el manuscrito de «Leonor»– murió en Yucatán y le asegura que se trataba de un señor honesto y que nunca se supo de su interés por las letras.

La descripción de las modificaciones introducidas por Aub en 1965 en la novela del año 34 pone de relieve que estas operaron un proceso de desautorización del autor, ya que denuncian la falibilidad del artificio clásico de un manuscrito de un autor entregado a otro para que este lo publicase y sobre todo porque la multiplicación de apócrifos mimetiza un tránsito incierto de cuerpos, textos, ediciones, escritores y sus críticos. Se pone en tela de juicio la autoridad de los elementos constitutivos del sistema literario institucional que se revelan contaminados por tanta incertidumbre. Se debe considerar también que ese tránsito de textos capturados en la reescritura de la novela publicada en 1965 tiene un lastre en el destino de obras de algunos escritores muertos o expulsados de España por el bando vencedor en la Guerra Civil. El caso más conocido es el del manuscrito de Poeta en Nueva York, de Lorca. Pero también a Aub le pasó lo mismo con el manuscrito de Campo cerrado, que pudo recuperar en México. Así, cuando Aub publica «Tibio» y «Leonor» en Sala de Espera y luego traslada ambos textos a la historia de Petreña, no solo corroe las instituciones literarias entonces consideradas legítimas, sino que, introduciéndolos, revela la existencia de lagunas discursivas que, si bien se puede en parte rellenarlas, ellas nos dicen que otras pueden aparecer. En esa medida y en ese contexto, las lagunas discursivas sirven de advertencia para la escritura crítica e historiográfica. Aub sugiere que sistematizar la literatura escrita por los desterrados exige estar atento a rastros y lagunas.[5] Así, se puede leer la novela como la contracara del tema del relato «El remate».

En todos estos textos estructurados en torno al uso de apócrifos, el olvido histórico se inscribe en la obra por la presencia de esas lagunas y tienen en común un rasgo más: la existencia del proceso de olvido se nos comunica a

través de una escritura de un exiliado, del esfuerzo de un exiliado que sitúa su locus de enunciación también en el exilio. Algunos de esos rasgos o posibilidades de rellenar lagunas son diluidos en Juego de cartas. Vale la pena observar que Aub anota en su diario, el 9 de mayo de 1963, el origen de la concepción de esa obra. Sería una cruel sátira, como Petreña, Campalans o los poetas de Antología traducida, a la nueva ola estética del nouveau roman: «Para darles "en la mera torre" a los del Nouveau Roman escribir Juego de cartas, cincuenta y dos cartas impresas en naipes. Se barajan, se reparten, se leen, cada vez otra historia, según el azar» (2003: 242).

Pero el 30 de junio del mismo año acusa que ya había hecho su baraja y se muestra algo decepcionado porque ya no la considera original:

Leo hoy en L'Express del 28, entre los libros recomendados para las vacaciones, «Composition No 1, por Mar Saporta. Un roman dont chaque page est autonome et qu'on peut battre como un jeu des cartes...». Echa abajo mi Juego de cartas, que escribí hace un par de meses pensando imprimirlo en auténticas barajas para ser regaladas a mis amigos por navidad. Las ideas son del tiempo.

No hay nada que hacer. Ahora bien, ¿mi noveletta tiene interés, juego aparte? No lo sé, la escribí en vista de la impresión, del juego. Si es algo más, bueno va. Si no, no pasa de tiempo perdido (2003: 243).

La radicalidad extrema de Aub en esa obra para explorar lagunas discusivas lleva a que la clasificación de novela se le atribuya de modo reticente. Como bien observó Soldevila Durante, ella «anticipa, como pocos textos de Aub, esa actitud "postmoderna" que consiste en dinamitar la obra literaria tradicional. En ese caso, el género epistolar» (1999: 135). La historia de Máximo Ballesteros solo se cuenta a través de la intervención del azar como demiurgo y ella puede ser enteramente reformulada cada vez que se reparten las cartas. Algunos datos de su personaje –Máximo Ballesteros– se repiten: huérfano, se casó con Carmen, le gustan las mujeres, solo tuvo una hija y fuera del matrimonio. No se sabe si murió del corazón o se suicidó. Estamos frente a lagunas que no podemos rellenar. Quedan rastros de autoría: rastros de Aub, cuyo nombre se estampa en la portada de una caja, y de Campalans, el pintor que en algún momento en

algún lugar del planeta pudo diseñar los naipes de esa baraja. En las cartas hay una pluralidad de voces y todas usan un registro coloquial del lenguaje. Pero esa prosa íntima no alcanza a revelar la intimidad de los que escriben cartas, ni del destinatario, ni del personaje cuya muerte motiva la escritura. Aquí, apócrifo y lagunas discursivas, montadas según la arbitrariedad del juego, aluden a los límites de la escritura, a la imposibilidad de escribir una historia de vida, una biografía de un muerto y, por si fuera poco, a la imposibilidad de identificar el locus de la enunciación. ¿Dónde andarán los olvidados o los que fueron borrados del mapa? Y esa obsesión de Aub de luchar contra el olvido histórico tal vez pudiéramos interpretarla como el arduo trabajo de transportar al territorio literario la vida de los refugiados españoles del 39 destinados a integrar o desintegrase en antologías de existencias de la historia de la infamia (Foucault, 2006).

BIBLIOGRAFÍA

ALDECOA, Ignacio: «Patio de armas», en Cuentos completos, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 539-551.

ALDECOA, Josefina: «Tusitala, el narrador de historias», en Cuentos completos, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 11-30.

AUB, Max: Diarios (1939-1972), M. Aznar Soler (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 1998.

— Jusep Torres Campalans, Madrid, Destino, 1999a.

— Vida y obra de Luis Álvarez Petreña, prol. R. Chirbes, Madrid, Viamonte, 1999b.

— Sala de espera, reed. facsimilar, 3 vols., M. Aznar Soler (prol.), Segorbe, Fundación Max Aub, 2000.

— Antología traducida, en Obra poética completa, Obras completas, vol. i, J. Oleza Simó (dir.), A. López-Casanova (ed.), Valencia, Biblioteca ValencianaInstitució Alfons el Magnànim, 2001, pp. 165-253.

— «El falso dilema», en Hablo como hombre, G. Sobejano (ed.), Segorbe, Fundación Max Aub, 2002, pp. 89-102.

— Nuevos diarios inéditos (1939-1972), M. Aznar Soler (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2003.

— «El cementerio de Djelfa», en Los relatos El laberinto mágico, Obras completas, Relatos II, vol. iv, B, J. Oleza Simó (dir.), L. Llorens Marzo y J. Lluch Prats (eds.), Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 416-422.

— «El remate», en Los relatos El laberinto mágico, Obras completas, Relatos II, vol. iv, B, J. Oleza Simó (dir.), L. Llorens Marzo y J. Lluch Prats (eds.), Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2006, pp. 389-415.

— Juego de cartas, J. Ortega y M. A. Arcas (eds.), Granada, Cuadernos del Vigía, 2010.

— msc., Fundación Max Aub, A.D.V. Caja 2/MS. 7 (Notas varias-tres tragedias y una sola verdadera).

CARREÑO, Antonio: «Hacia una morfología de Personae y máscaras: el caso de Max Aub», en Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español» (Valencia y Segorbe, 13-17 diciembre 1993), Cecilio Alonso (ed.), Valencia, Ayuntamiento, 1996, pp. 137-155.

DELIBES, Miguel: Las guerras de nuestros antepasados, Barcelona, Destino, 1988.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos: Sentimento do mundo, en Obra completa, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1967, pp. 99-117.

FOUCAULT, Michel: «A vida dos homens infames», en Estratégia, poder, saber, M. Barros da Motta (org.), Vera Lucia Avellar Ribeiro (trad.), Rio de Janeiro, Forense universitária, 2006, pp. 203-222.

HOBSBAWN, Eric: A era dos extremos. O breve século xx (1914-1991), M. Santarrita (trad.), São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

LAFORET, Carmen: Nada, Barcelona, Destino, 1989.

LONDERO, Eleanor: «El autor oculto: el apócrifo en Max Aub y en Antonio Machado», en Formas de la elusión. Cinco estudios sobre Max Aub, Messina, Rubbenttino Editore, 1996, pp. 35-49.

LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio: «Estudio introductorio», en Max Aub, Obra poética completa, Obras completas, vol. i, J. Oleza Simó (dir.), A. López-Casanova (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana-Institució Alfons el Magnànim, 2001, pp. 5-47.

MARTÍN GAITE, Carmen: Retahílas, Barcelona, Destino, 1984.

MARTÍN SANTOS, Luis: Tiempo de silencio, Barcelona, Seix-Barral, 1979.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg: Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo, Barcelona-Madrid, AnthroposMinisterio de Asuntos Exteriores, 1994.

OLEZA, Joan: «Max Aub: los apócrifos como carta de batalla», en Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural, La Plata, Ediciones del lado de acá, 2012, pp. 87-188.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: La obra narrativa de Max Aub (1929-1969), Madrid, Gredos, 1973.

— El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.

1. Considérese la relevancia de los escritores «que eran niños en la guerra civil», en palabras de Josefina Aldecoa (1995: 11), y que integran en casi todas las historias literarias «la generación del medio siglo»: Delibes, Laforet, Matute, Fernández Santos, Martín Gaite, Ignacio Aldecoa y Martín Santos, entre otros.

2. Léase el diálogo entre Pacífico Pérez y su médico durante la segunda noche de la larga conversación que mantienen en el sanatorio, cuya transcripción es uno de los recursos utilizados por el autor para dar a la novela ambigüedad y densidad.

3. Ignacio Soldevila Durante, crítico pionero de la obra de Max Aub, inauguró

también una tradición de recoger estudios sobre el autor, de sistematizar esa información y de mantenerla actualizada en sucesivas ediciones de una «Maxaubiana». Después de su muerte, María José Calpe, archivera de la Fundación Max Aub, se encarga de esa imprescindible tarea, a cuyos resultados el investigador puede acceder consultando la página virtual de la fundación o siguiendo El correo de Euclides, anuario científico editado por la fundación.

4. El drae, como otros diccionarios de diferentes lenguas, registra el significado de la palabra derivado de su etimología (oculto) y sus transformaciones semánticas (‘fabuloso’, ‘falso’, ‘supuesto’). Cabe observar que en sus diferentes significaciones ella pone en tela de juicio la ‘autoridad’ del texto, es decir, alude a una desestabilización de todas sus instancias constitutivas: las del autor, de la escritura, del tema, del enredo, de los personajes y del canon del género. Aub exploró con maestría diversas posibilidades de desestabilizarlas. Comparando el recurso al apócrifo en Antonio Machado y Max Aub, Eleanor Londero definió sus características: «Sustancialmente, la técnica del apócrifo se orienta a impedir cualquier reconocimiento inmediato, por parte del lector, de una identidad precisa. De este modo se obtiene, por acción refleja, un impulso de desconfianza. Es decir, que se comienza por dudar sobre la identidad del autor, y se termina por vacilar también ante los enunciados que se presentan» (1996: 37). Y concluye: «Tenemos, pues, dos rasgos esenciales del apócrifo: la exageración en el extrañamiento, y la voluntad de convertir el texto en propiedad común» (1996: 38).

5. Parece ser que la convivencia con el olvido histórico, tan presente en la España que Aub visitó en 1969 y que registró en La gallina ciega, pulsa en la exacerbación del recurso al apócrifo en Vida y obra de Luis Álvarez Petreña, publicada en 1971, que añade una tercera parte a la edición de 1965. Ella nace del encuentro casual de Aub con Petreña en un hospital en Londres y este le reconoce. De esa casualidad surgen y pasan a integrar la obra muchos y diferentes fragmentos: relatos, versos, cartas, informes críticos, registros de conversaciones, cuaderno de notas de Petreña y notas de autor. Algunos son de autoría incierta, otros son atribuidos a Petreña, otros a Aub. Con la exacerbación del apócrifo, se multiplican voces y figuraciones de autores, creando un nuevo collage, varias posibilidades de montajes para el lector y la incómoda situación de que tantos recursos no bastan para rellenar las lagunas.

LA NUEVA NOVELA DE LA GUERRA CIVIL COMO RESPUESTA REIVINDICATORIA AL PASADO SILENCIADO

Desafíos para el diálogo histórico intergeneracional en la España democrática

Marta Kobiela-Kwaśniewska

Universidad de Silesia en Katowice

Las dos palabras clave del tema presentado son historia y memoria, dos términos mutuamente relacionados y complementarios, reunidos bajo un rótulo común de memoria histórica que en los últimos años se ha convertido en una palabra de moda en el espacio mediático y literario español, con referencia al pasado cercano, cuyos límites temporales marcan los hechos sucedidos entre la guerra, la posguerra, la transición y la postransición. En este debate público encontramos posturas muy divergentes. No faltan los que critican la ausencia de memoria, la necesidad de recuperarla en la España de hoy, de deshacerse de la amnesia histórica[1] (Vázquez Montalbán, Ramoneda), pero también abundan otros, en cambio, que son partidarios del olvido concebido como una operación catártica de la memoria colectiva (Álvarez Junco), o los que se muestran neutros y proponen el equilibrio entre memoria y olvido. Ante este fenómeno, de cara paradójica –recuperar u olvidar el pasado infame–, muchos, como los ya mencionados Montalbán o Ramoneda, comparten la opinión de que vivimos tiempos de crisis de la memoria, hecho que se vincula y se explica con el alarmante desconocimiento de la reciente historia del país por parte de la sociedad española y, en particular, la más joven, echando la culpa a la defectuosa metodología de la enseñanza de historia como asignatura y a la tendencia de las editoriales de incluir el mayor número posible de temas en los manuales, proporcionando así una visión más simplificada y superficial de historia en general, cuestión que bien aborda en su artículo Rafael Valls Montés (s.a.: s.p.), indicando también la compleja naturaleza del problema. Por estas razones muchos de nosotros nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Olvidar o asumir el pasado infame? o ¿cómo hacer frente a la desmemoria colectiva en los tiempos cuando el diálogo histórico intergeneracional se puede librar de opiniones a priori formuladas con evidentes fines doctrinales y políticos?,

asumiendo así el poliperspectivismo y la subjetividad valorativa hacia la historia del país que sigue siendo más triste y que hasta ahora divide a la opinión pública. El diálogo histórico intergeneracional en la España democrática se inicia, entre otros, a través de la literatura que recupera el tema de la Guerra Civil y lo reescribe en términos de hechos, experiencias o acciones que reconstruyen, reinterpretan y razonan los mismos lectores en el acto de lectura, lectores que quieren conocer la historia y la pueden estudiar de forma más individual y afiliativa.

Evocando el término de memoria colectiva, estamos ante una entidad simbólica representativa de una comunidad, como advierte José F. Colmeiro:

La memoria colectiva es un capital social intangible. Sólo en el nivel simbólico se puede hablar de una memoria colectiva, como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo (2005: 15).

La función principal de la memoria colectiva, según Halbwachs (Colmeiro, 2005: 16), es «unir pasado con presente, individuo con grupo social, de tal manera que logra producir el sentido de continuidad histórica y la identificación del individuo con la comunidad». La constatación que hace Colmeiro (2005: 16) de que «el pasado es reconstruido por la memoria básicamente de acuerdo a los intereses, creencias y problemas del presente» nos explica la actitud que adoptaron los dirigentes del país al iniciar la Transición sistémica de construir el presente olvidando o silenciando el pasado. Así, el olvido del pasado concebido como un paso indispensable hacia la España democrática y el estado de bienestar llevó a la desmemoria histórica del pueblo español, sacrificando la verdad histórica y los intentos de explicarla, comprenderla y asumirla.

En los textos críticos muy a menudo se confunde memoria colectiva con memoria histórica; esta última constituye una parte de la memoria colectiva y se caracteriza por una conceptualización crítica de acontecimientos históricos. Simbólicamente, la memoria colectiva en el ámbito español que abarca el tiempo entre la posguerra y el posdesencanto de fin del siglo xx se esquematiza en tres tiempos (Colmeiro, 2005: 18-19): el primero, el tiempo de silencio y olvido

legislado del franquismo; el segundo, el tiempo de la transición del franquismo a la democracia con la memoria testimonial residual y la amnesia, con el famoso pacto de olvido, con los sucesivos intentos de recuperar la memoria histórica acompañados con un desencanto; y el último periodo, en el que se observa la crisis de la memoria. Es incuestionable que ambas memorias están vinculadas entre sí de tal forma que no puede haber una sin la otra.

Las memorias históricas individuales, con las que se teje la textura de novelas dedicadas a la Guerra Civil española o al pasado inmediato, son unas piezas sueltas de ese gran mosaico de memoria colectiva, memorias individuales, frecuentemente de protagonismo anónimo, a las que se intenta reivindicar y rescatar del olvido por medio de la nueva narrativa de la Guerra Civil.

A lo largo del siglo xx el motivo de la lucha fratricida ha sido un foco temático de muchas obras literarias sobre el que se edificaba una historia oficial de España conforme a la ideología vigente del franquismo y, posteriormente, de la Transición. Su objetivo ha sido la búsqueda de la verdad histórica objetiva con un rigor científico y no la minuciosa introspección en las fuerzas motrices de los sublevados y un verdadero juicio de los responsables de la tragedia nacional, ni mucho menos la reivindicación de las víctimas al recuperar sus memorias olvidadas, que por aquel entonces no han sido puestas en el discurso público oficial; más bien se ha intentado configurar la cuestión de memoria histórica como una decisión consciente de «echar al olvido» el pasado para que no determinara el futuro. Por lo menos así la defiende Santos Juliá (2004: 50) cuestionando la intencionalidad deliberada del pacto de olvido o de silencio. Al respecto no podemos decir que en aquel tiempo no se estudiaba el pasado o se obstaculizaba su conocimiento, pero en la práctica se construyó una barrera aséptica entre el presente y el pasado, como la define Sebastiaan Faber, que «no sólo hacía caso omiso de las relaciones filiativas –los españoles del presente se negaban a reconocerse como hijos de– [...] sino que al mismo tiempo impedía cualquier tipo de relación afiliativa –la posibilidad de identificarse o solidarizarse con los españoles del pasado en virtud de ideas o vivencias compartidas» (2011: 104).

Esa actitud fue resultado de una cautela política nacida del temor a no repetir la violencia del pasado y que a toda costa quería mantener la seguridad y garantizar el porvenir de la naciente democracia. Entonces, ¿a qué se debe el cambio de perspectiva en el tratamiento del tema por parte de los escritores del tercer milenio y los mismos españoles? ¿Esa vuelta al manantial que sigue dando

nuevas vidas literarias? Sin vacilar, podemos decir que se debe al rechazo del miedo y al creciente interés afiliativo de las recientes generaciones con sus predecesores, hecho que confirma Almudena Grandes (2006: s.p.) diciendo: «Somos la primera generación de españoles, en mucho tiempo, que no tiene miedo y por eso hemos sido también los primeros que se han atrevido a mirar hacia atrás sin sentir el pánico de convertirse en estatuas de sal». Parece que con el comienzo del nuevo milenio también se inicia una nueva etapa del diálogo con la historia que pone al descubierto todas las vivencias y testimonios tan cuidadosamente atesorados en las memorias del pueblo español a los que quieren sacar del olvido escritores recuperacionistas.

Los textos que forman parte de la corriente denominada una nueva novela de la Guerra Civil[2] (Mainer, 2006: 157-158) aspiran a guardar una relación con el pasado infame más indagadora, más personal y más ética, sin precedentes. Como advierte Sebastiaan Faber, estas obras «comparten, en grandes líneas, una actitud nueva ante el pasado: consideran sus dimensiones éticas desde un punto de vista individual, como un problema que afecta a las relaciones personales entre generaciones presentes y pasadas, y como un desafío que exige un esfuerzo de voluntad por parte de aquéllas» (2011: 102). Podemos añadir que también se diferencian de la postura anterior por el hecho de que se alejan de la neutralidad valorativa, de la objetividad tan predilectamente forzada por la Transición en favor de exigir justicia, en el afán de recuperar la memoria perdida.

En otras palabras, la nueva narrativa recuperatoria responde a la necesidad de otro tipo de historia, no tan objetiva, sino que reclame una historia personalizada, vivida por personas concretas, testigos, víctimas con quienes nos podemos identificar. Y lo podemos experimentar con los protagonistas de las novelas seleccionadas a propósito de este análisis: el miliciano republicano Antonio Miralles y sus muertos compañeros de guerra o los «amigos del bosque» del relato real Soldados de Salamina (2001), de Javier Cercas; también con los protagonistas de la novela El lápiz del carpintero (1998), de Manuel Rivas, el doctor Da Barca y el Pintor asesinado, trasuntos del doctor Paco Comesaña y el pintor Camilo Díaz Baliño respectivamente, o con las mujeres republicanas encarceladas en la madrileña prisión de Ventas de la novela La voz dormida (2002), de Dulce Chacón. En las novelas de Cercas y Rivas no solo se privilegia la figura del testigo, sino que se hace cómplices de los hechos evocados a los lectores por medio de la incorporación de la figura de un joven entrevistador que, al llevar un diálogo intergeneracional, descubre una verdad histórica que no le deja indiferente. Así es el caso del periodista-narrador-

personaje Javier Cercas de Soldados de Salamina y el periodista Carlos Sousa de El lápiz del carpintero. Ese interés identitario por la gente del pasado se muestra más evidente en la obra de Cercas al arrancar la acción poco después de la muerte del padre biológico del narrador, hecho que despierta su interés por la historia con un intento de afiliación fracasado con el escritor y falangista Rafael Sánchez Mazas y con otro recuperado con el miliciano republicano Miralles o la «gente del bosque», testigos todavía vivos.

La novela o el relato real Soldados de Salamina (2001) es uno de los libros más vendidos en lengua castellana de los últimos años, también galardonado con varios premios literarios y traducido a más de veinte lenguas.[3] La novela sorprende al lector en muchos aspectos; en primer lugar, se nota su naturaleza híbrida en cuanto a su estructura genérica, aquí coinciden varias tendencias y géneros literarios de la narrativa española actual, por ejemplo, el thriller, la novela histórica, la metaficción y el documental. En la primera parte del libro, titulada Los amigos del bosque, Cercas personaje se refiere en un modo metanarrativo a la génesis del libro, desde la entrevista con el hijo de Sánchez Mazas, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, hasta la posterior reconstrucción de hechos en los testimonios dados por los «amigos del bosque». Al avanzar la lectura crece nuestro conocimiento de lo sucedido aquel invierno, el 30 de enero de 1939, pero este no crece en una forma lineal; el lector, tras el narrador Cercas, también se convierte en un detective, asumiendo o descartando algunos detalles de su investigación, colocando esas piezas de historia en su sitio, al mismo tiempo experimentando la sensación de que la novela se hace ante sus ojos en el proceso de gestación de la propia obra por parte del personaje-narrador Cercas. Otro elemento que deja estupefacto al lector es el giro que se da en la acción. A lo largo de dos tercios de la novela se le involucra al lector en una especie de investigación, llena de incógnitas, sobre el ideólogo falangista Sánchez Mazas, para después desviar y sustituir su protagonismo por el del soldado republicano que no le delató. Así se ofrece al lector la perspectiva indagadora en conocer los motivos del miliciano, de otorgarle un estatus del verdadero héroe no solo por la dimensión humana que mostró al perdonar la vida a su enemigo, sino por el valor simbólico de su condición: la de ser veterano de todas las guerras. En las últimas páginas del libro se hace la revelación del sentido de la obra y de la historia humana: el verdadero heroísmo no tiene el nombre de Mazas o Miralles (aunque podemos cuestionarlo, pero la definición de héroe proporcionada por Miralles no comprende a los héroes vivos) u otros, sino que es anónimo, y aunque ese soldado anónimo salva la civilización, enseguida es olvidado por ella. Es incuestionable que en la obra de Javier Cercas el protagonismo central lo

tienen los soldados anónimos, olvidados, como los de Salamina, a quienes rinde homenaje y hace «que no estén del todo muertos» (Cercas, 2008: 201).

La novela La voz dormida (2002) de Dulce Chacón, difiere de la novela de Cercas en cuanto a que no introduce el proceso de investigación y recuperación del pasado dentro del marco de la trama. Al leer esta novela no encontramos a un narrador protagonista que descubra ningún escándalo histórico (por ejemplo, la inventada historia del fusilamiento de Mazas en el Collell) desde la perspectiva actual, es decir, la de la España del fin de segundo milenio, sino que las historias de las presas republicanas en la posguerra nos las cuenta un narrador omnisciente, el rasgo que comparte esta obra con la novela de Rivas. Pero también La voz dormida se inscribe en la misma tendencia afiliativa que representan las novelas de Cercas y Rivas. Con esta última se nota un símil en el paratexto donde se hallan varios agradecimientos a los que ayudaron a reconstruir las historias y memorias de los protagonistas-víctimas de represalias franquistas en un acto de homenaje a los olvidados. En el caso de Dulce Chacón ese acto afiliativo cobra una significación también simbólica: la escritora-descendiente de una familia conservadora rinde homenaje a los del otro bando. Dulce Chacón también escribe la novela Cielos de barro (2000), con la que inicia su denuncia de la situación de los republicanos en la España franquista, donde aborda el tema de la memoria y de la mujer, pero es en La voz dormida donde se marca de una manera excepcional su compromiso con las mujeres republicanas represaliadas y la memoria histórica. Los motivos para su postura recuperatoria hacia las heroínas y sus memorias, y no hacia las de los varones héroes, resultan del hecho de que el protagonismo femenino verdaderamente no se ha conocido y también se ha sometido al olvido, como sus protagonistas. Inma Chacón, la hermana de Dulce, explica así los motivos que despertaron el interés de su hermana por recuperar el heroísmo femenino en la guerra y la posguerra:

Siempre se habla del silencio, del olvido. Y una de las grandes olvidadas es la mujer. La mujer perdió doblemente la guerra: perdió la guerra y la posguerra. Perdió los derechos conquistados durante la República, que fueron muchos, y fue sometida a una doble construcción del olvido. La mujer debía renunciar a lo que fue y a lo que pudo haber sido. [...] Es necesario que la historia contemple su presencia [...] en la batalla contra el fascismo. La memoria colectiva debe construirse también con el dolor de las mujeres. [...] Yo quiero rendir homenaje a estas mujeres que perdieron la guerra y posguerra. Recoger sus voces, que han

sido condenadas al silencio, y hablar de las protagonistas que lucharon por un mundo mejor. Por eso escribí una novela, La voz dormida, construida a partir de testimonios orales. [...] Es justo. Y es preciso que no caigamos en creer que existe el olvido: existe el silencio; pero el olvido no: el olvido nunca (Chacón, 2009: 320-321).

Así, Dulce Chacón reclama la memoria olvidada con el despertar de las voces dormidas, esas voces que permanecieron calladas durante más de sesenta años. Muchos historiadores consideran La voz dormida como un fenómeno social que levantó interés para recuperar la memoria y llegó a los corazones de muchos.[4] No es una simple novela de ficción, es más: es una historia de ficción tejida con muchas historias reales, en las que sus protagonistas todavía hablaban en voz baja paralizadas por el miedo fantasma. La voz dormida es la voz de gente como Tomasa, que no quiso contar que todos sus familiares habían muerto asesinados, «la voz dormida al lado de la boca» (Chacón, 2008: 238).

La novela El lápiz del carpintero (1998), de Manuel Rivas, no es unánimemente considerada como novela histórica. Por ejemplo, Aníbal C. Malvar la define como «excesivamente maniquea» (1998: 9), o José Luis Losa, quien es sobrino de Paco Comesaña, en cuya vida está basada la novela, «ve en la obra ciertas desviaciones de la realidad con respecto al carácter reaccionario de la familia del protagonista» (Regueiro Salgado, 2003: 109). Tampoco la considera histórica Manuel Rivas, negando tal carácter a su novela, que aunque trata de la guerra, no es histórica, sino que es una historia contada desde la perspectiva de nuestros tiempos. Otros críticos subrayan el carácter testimonial de la obra, su importante papel de recuperación de figuras fundamentales de la intelectualidad gallega, o el objetivo revelador respecto al pasado del país, manteniendo así su valor histórico, aunque contaminado con elementos ficcionales. Rivas trata la Guerra Civil a partir de temas y personajes republicanos y de la represión que hubo en su país. En este aspecto la obra de Rivas se parece a la de Dulce Chacón. En ambos casos aparece una resistencia de las víctimas desde la cárcel. Volviendo al atributo maniqueo de esta obra, también damos a conocer la idea principal de Rivas de elegir la Guerra Civil para el tema de su novela, a la cual trata como «la metáfora de todas las guerras» y con la que también pretende desarrollar la idea del bien y del mal como valores absolutos de su novela. Según Celia Torres Bouzas:

El mal aparece instalado en la sociedad como un orden, como un sistema que afecta a cada rincón de la vida y transforma la mirada humana y el modo de ver e intervenir en el paisaje, el bien, representado en el lápiz, aparece poseyendo al guarda Herbal y conserva la mirada de belleza y de bondad frente al feísmo y la crueldad (1998: s. p.).

Manuel Rivas reproduce lo que fue la historia de España, mitifica a los perdedores de la guerra y envilece a los que la ganaron. Por eso el protagonista, que encarna el bien, el doctor Da Barca, está construido como un personaje sin grietas, sin defecto, que presenta el bien en el estado más puro, representando la cara más amable de la izquierda española, como dice Montserrat Iglesias Berzal (2002: 871): «un izquierdismo humano, incluso humanista, comprometido con la cultura, con el espíritu, con el amor y, sobre todo, con el pueblo doliente». Este personaje revolucionario, un internacionalista que no revela ninguna filiación exacta a la gran familia política, aunque con su postura pertenece a esa mitad de España que ha perdido la guerra, reúne los datos históricos y ficticios que le atribuyó Manuel Rivas, más inclinándose a estos últimos, ya que:

Los hechos históricos trufan pero no construyen el discurso literario. No hay ni cronología detallada ni inserción de personajes reales, a excepción de los intelectuales galleguistas citados como los compañeros de prisión del doctor Da Barca. Puede que el pintor y el doctor Da Barca fueran personajes históricos (Camilo Díaz Baliño y Francisco Comesaña, respectivamente), pero se les ha recreado tanto que su única vida para el lector se limita a la de criaturas de ficción (Iglesias Berzal, 2002: 873).

Resumiendo, El lápiz del carpintero no se considera un documento válido para entrar en una disputa enfocada en la explicación de los motivos de la Guerra Civil, pero desmiente la historia dando a conocer las verdaderas actitudes de ambos bandos y revela una determinada apropiación mítica de la contienda fratricida desde nuestros tiempos. Así recupera la memoria de los perdedores, lo que ha sido una intención principal de Rivas, confirmada en la siguiente cita:

O voda vixiada é anécdota de arranque da narración; o móbil, que non se perda a lembranza de tantos e tantos caídos polo simple feito de pensar distinto dos sublevados en xullo de 1936. Esa lembranza que O lapis do carpinteiro personifica no supervivente doutor Daniel da Barca e no pintor. E alí están, por simple referencia aparentemente pasiva, os tamén pintores coruñeses Francisco Miguel e Luis Huici (tamén xastre) e os alcaldes de Santiago, Ánxel Casal, ou do Ferrol, Ánxel Quintanilla. Todos eles foron paseados nas primeiras semanas do triunfo da sublevación fascista, algúns deles cunha crueldade –a amputación das mans a Huici– que Rivas lembra por simple restitución á súa memoria (Ventura, 1998: 301).

El fenómeno de la memoria está marcado por dos operaciones semióticas destacables, la de fijar y la de olvidar. Cuando evocamos el pasado, todos los hechos se someten al control del recuerdo y de la memoria, que los selecciona y cohesiona, porque estos sucesos quedan despojados de su tiempo originario. La memoria, muy a menudo, fija el pasado en función de un presente, donde quedan atrapados los protagonistas y sus acciones. Por eso valen las palabras de Manuel Rivas de que «el escritor es un depositario de memorias, de memorias del pasado y de memorias contemporáneas, de experiencias que tú recompones» (Rivas, 2001: 270) y la literatura supone «una venganza ante la historia, toda vez que la reinventa y reescribe como finalidad última» (Rivas, 2000: 79).

El precio del pacto de silencio es muy alto: el olvido, por eso los escritores recuperacionistas como Chacón, Cercas, Rivas u otros rescatan historias y memorias olvidadas de los héroes republicanos no solo para reconstruir la intrahistoria, sino también para reclamar justicia. Con todo lo dicho podemos concluir que la nueva novela sobre la Guerra Civil rompe el silencio histórico pactado y llena de sentido el sacrificio de las víctimas de una guerra que termina mal y es la más triste de todas las guerras, si recurrimos a las palabras de Cercas. Nos parece un hecho ineludible ofrecer memorias alternativas a paradigmas oficialmente correctos para llegar a conocer el pasado con la finalidad de «honrar a los muertos de crímenes políticos, devolverles su dignidad y hacer nuestros sus reclamos de justicia» (Viñas, 2008: s.p.), como advierte Ángel Viñas en su artículo titulado «El miedo al conocimiento histórico»[5] y, sobre todo, para mantener vivo ese diálogo histórico intergeneracional.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, Txetxu: «Modelos emocionales de memoria: el pasado y la Transición», en Palmar Alvárez Blanco y Toni Dorca (eds.), Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 45-53.

CERCAS, Javier: Soldados de Salamina, Barcelona, Tusquets Editores, 2008.

COLMEIRO, José F.: Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad, Barcelona, Anthropos, 2005.

CHACÓN, Dulce: La voz dormida, Madrid, Santillana, 2008.

CHACÓN, Inma: «El protagonismo de la mujer en la novela sobre Memoria Histórica», en María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (eds.), Mujer y memoria: representaciones, identidades y códigos, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009, pp. 319-339.

FABER, Sebastián: «La literatura como acto afi iativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)», en Palmar Alvárez Blanco y Toni Dorca (eds.), Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 101-110.

GRANDES, Almudena: «Razones para un aniversario», El País, 25 de marzo de 2006, <http://elpais.com/diario/2006/03/25/opinion/1143241205_850215.html> [consulta: 02.04.2013].

IGLESIAS BERZAL, M.: «Espacios políticos en El lápiz del carpintero de Manuel Rivas», en A. Bullón de Mendoza y L. E. Togores (eds.), Revisión de la guerra civil española, Madrid, Actas Editorial, 2002, pp. 867-887.

JULIÁ, Santos: «De guerra contra el invasor a guerra fratricida», en Santos Juliá (ed.), Víctimas de la guerra civil, Madrid, Temas de Hoy, 2004, pp. 11-54.

MAINER, José Carlos: «Para un mapa de lecturas de la Guerra Civil (1960-

2000)», en Santos Juliá (ed.), Memoria de la guerra y del franquismo, Madrid, Taurus, 2006, pp. 135-161.

MALVAR, C. A.: «Manuel Rivas, o cura progre», El Mundo Galicia, 28 de junio de 1998, p. 9.

REGUEIRO SALGADO, B.: «Freixanes y Rivas: dos modelos de novela histórica galega», Madrygal, 6, 2003, pp. 107-116.

RIVAS, Manuel: El lápiz del carpintero, Madrid, Santillana, 1998.

— «Ésta es una gran verdad», en Antón Baamonde (ed.), La reinvención de España. Una radiografía de la España de hoy, Barcelona, Ronsel, 2001, pp. 261-280.

«Rivas reivindica la escritura como una venganza ante la historia», La Voz de Galicia, 12 de abril de 2000, p. 79.

TORRES BOUZAS, C.: «Esta é unha grande historia de amor, melancolía e liberdade», Xerais On line, n.º 32, verano de 1998, <http://www.xerais.es/html/online/no32/ 001.html> [consulta: 05.11.2012].

VALLS MONTÉS, R.: «La enseñanza de la historia: entre polémicas interesadas y problemas reales», <http://www.um.es/campusdigital/Libros/texto Completo/historia/11valls.pdf> [consulta: 02.10.2013].

VENTURA, J.: «Manuel Rivas. O lapis do carpinteiro», en Anuario de Estudios Literarios Galegos, Vigo, Xerais, 1998, pp. 300-302.

VIÑAS, ÁNGEL: «El miedo al conocimiento histórico», El País, 5 de septiembre de 2008, <http://elpais.com/diario/2008/09/05/opinion/1220565610_850215.html> [consulta: 13.11.2012].

1. Amnesia histórica, en palabras de Txetxu Aguado (2011: 46), podría entenderse como inexistencia de modelos emocionales y afectivos de relación con la memoria del pasado, más que históricos, de los cuales se han ocupado varios autores.

2. Entre varios títulos, se encuentran los siguientes: O lapis do carpinteiro

(1998), de Manuel Rivas, traducido al castellano bajo el título El lápiz del carpintero (1998); Soldados de Salamina (2001), de Javier Cercas; Tu rostro mañana (2002, 2004, 2007), de Javier Marías; La voz dormida (2002), de Dulce Chacón; Enterrar a los muertos (2005), de Ignacio Martínez de Pisón; y El corazón helado (2007), de Almudena Grandes, sin aludir a otros ejemplos.

3. Javier Cercas obtuvo por esta novela el primer Premio Salambó de Narrativa, además de muchos otros premios, como el premio Crisol, el premio Qué leer, el premio de la Crítica de Chile, el premio Ciutat de Barcelona y el premio Grinzane Cavour en Italia.

4. Exceptuando la novela de Chacón, el tema de la represalia femenina ha sido un eje temático de la novela Trece Rosas, de Jesús Ferrero, publicada en 2003.

5. Entre otras dos razones para conocer el pasado señaladas por Ángel Viñas se hallan también la metodológica, referente a la apertura de los archivos, y la de evitar hacer el ridículo como país y como españoles.

LA ÉPOCA FRANQUISTA ENTRE HISTORIA Y METALITERATURA EN EL VANO AYER, DE ISAAC ROSA

Sara Polverini

Università degli Studi di Siena

Que la narrativa sobre guerra civil y franquismo en las últimas dos décadas está en auge no es ninguna novedad. También es obvio que mucho de ese interés se debe a la relevancia que ha adquirido el argumento de la memoria como conector de literatura y ciencias sociales. La reciente predilección por ese tema mucho tiene que ver con la tan polemizada política de la memoria (o, según algunos, del olvido) de la Transición. Su intento de clausurar temporalmente el pasado como hecho necesario para pasar de la dictadura a la democracia ha engendrado un debate que, lejos de menguar su fuerza con el pasar de los años, sigue reactivándose constantemente. Hay que recordar, siguiendo las teorías halbwachsianas, que ese modelo de comportamiento es natural en cualquier tipo de sociedad que intente sobrevivir como grupo a un hecho trágico de su propio pasado sin perder totalmente lo que ha sido su anterior identidad. Este mecanismo funciona positivamente para dicha sociedad solo si se crea una conexión con el futuro, de modo que la colectividad venidera pueda retomar los hilos de la cuestión allí donde se habían dejado (Halbwachs, 1987: 127). La literatura es uno de los medios que las nuevas generaciones pueden utilizar para reelaborar el pasado español. De hecho, como subraya Anne L. Walsh, la «novel of memory» española ha nacido conllevando «a concern for the past, its influence and its significance for the future» (2007: 5).

No obstante, el gran éxito de una parte de la producción narrativa reciente sobre la Guerra Civil no siempre va acompañado por un análisis provechoso de lo que siguen significando para la España hodierna cuarenta años de autoritarismo. A menudo se ha preferido trasladar el asunto a una dimensión intimista y conmovedora, quitándole su carga ideológica, recuperando o creando ex novo y ad hoc memorias ficticias para (re)construir una memoria histórica colectiva. Isaac Rosa, con su novela El vano ayer, se aleja de esa actitud, puesto que no intenta transformar la memoria individual en colectiva, sino reelaborar el pasado

reciente de España. La obra no se presenta, pues, como un texto reivindicativo, ni tampoco como parte de aquella tendencia literaria –encabezada por Soldados de Salamina de Cercas– que neutraliza la fuerza memorial de los dos bandos y liquida la cuestión cainita con un propósito conciliativo, al reconocer el sufrimiento de las víctimas sin repartir las culpas entre los verdugos, moviéndose «en un terreno intermedio, [...] una serena tierra de nadie» (Rosa, 2004: 24). Es el concepto de «olvido de fuga» que explica Paul Ricoeur: esa forma fácil de perdón no es fruto de una elaboración, sino de un cierre demasiado rápido. Esta actitud activará un olvido al que no interesan tanto los acontecimientos como el sentimiento de culpa correlacionado, desarrollando una mediación entre víctimas y verdugos (Ricoeur, 1998: 68). Como explica Gabriella Baptiste, este es un proceso peligroso ya que no implica la cancelación de unos eventos de nuestra memoria, sino la reelaboración a posteriori de su significación (2010: 175): la consecuencia más probable es la culpabilización de los perdedores, por ser los únicos en seguir contestando el pasado.

El narrador de El vano ayer critica ásperamente aquella tendencia literaria porque, en su opinión, «esa cautela es fruto del temor, consciente o inconsciente, de algunos autores a ser confundidos con vindicatores [...] [y] contribuye de nuevo a falsificar el período, a ficcionarlo en exceso» (Rosa, 2004: 58). Para el autor sevillano, la literatura debe afrontar el tema directa y sinceramente. Este es el enfoque que Rosa proyecta en El vano ayer al echar bajo la luz de un invisible escenario la vida, los secretos y los misterios de Julio Denis,[1] profesor universitario, y André Sánchez, estudiante rebelde: en febrero de 1965, durante las huelgas estudiantiles, el profesor Denis es detenido por la policía y expatriado el mismo día en que André desaparece. El autor nos contará las varias versiones de la historia de ambos personajes. Rosa se mueve, de este modo, entre dos frentes: el reproche a la presente literatura sobre la Guerra Civil y un nuevo desenmascaramiento de la brutalidad del autoritarismo franquista como crítica a sus más recientes relecturas «neutrales».

Al leer las primeras páginas de El vano ayer, el lector advierte inmediatamente que se trata de una metanovela. El vano ayer es precisamente un juego literario de diálogo continuo entre emisor y destinatarios del mensaje. En los primeros fragmentos de la novela (así los llamaré –fragmentos– debido a la falta de una estructura peritextual rígida y de un orden diegético progresivo y fijo) el autor se demora en una reflexión sobre la fase de elaboración de una novela histórica, donde el escritor (personaje) elige a los personajes y las anécdotas que van a protagonizar la obra buscando informaciones en el inmenso pozo que es la

historiografía contemporánea. El evidente sarcasmo del autor revela la feroz crítica que Rosa hace hacia aquellos escritores contemporáneos que, «con afán de realidad, espíritu vindicativo o simple pereza imaginativa» (Rosa, 2004: 11), se empeñan en vender la guerra; o sea, en novelizarla para que se adapte al gusto del marketing hodierno: que deleite, que conmueva, que llene el tiempo libre.[2] Si alguien está interesado en escribir una de estas novelas, en esos primeros fragmentos encontrará un sagaz manual de instrucciones gracias al cual será posible producir «la enésima variación [...] de esa commedia dell'arte en que hemos convertido nuestro último siglo de historia» (Rosa, 2004: 21).

Un narrador extradiegético se ocupa de la narración metaficticia, mientras deja en manos (o mejor dicho, en las voces) de los personajes la diégesis. A su lado encontramos un personaje llamado genéricamente «autor», una figura con la que el lector simpatiza por las dudas que le asaltan en cada paso que da al escribir la novela y por luchar consigo mismo para no sucumbir a la tentación de utilizar algunos escamoteos literarios que anularían su intención originaria.

Es evidente que ambas figuras son una proyección del mismo Isaac Rosa, quien utiliza el medio narrativo para autocriticarse y reflexionar efectivamente sobre su trabajo. Así, el lector ideal de Rosa tendrá que ser consciente de su acción (lectura) y de su papel (público). El escritor quiere que la naturaleza metaliteraria de su obra sea explícita, ante todo porque el receptor tiene que darse cuenta de que está leyendo una obra de ficción, aunque relate lo que ha sido historia real. El límite entre narración e historiografía tiene que estar claro porque los escritores siempre han sido «[l]ibres de toda responsabilidad histórica, ajenos a cualquier disciplina o exactitud» (Rosa, 2004: 23). Esto, en mi opinión, implica dos cosas: un lector no debe tomar la narración como producto historiográfico, sino tener siempre presente que se trata de ficción; eso no significa que la literatura no tengasus responsabilidades como medio de comunicación social, pero (re)escribir la historia para los manuales no es su competencia.

Lo que se presentaba en principio como manual de instrucciones para un escritor bien puede ser utilizado por un lector que quiera aprender los trucos empleados por los narradores, que, bajo una apariencia de libertad de elección, lo manipulan. Por eso Rosa requiere un lector «maduro». Y para que reflexionemos mejor sobre nuestro papel de receptores nos pone delante de un espejo, al dejar que el lector se convierta en un personaje más de su novela, o mejor dos. De un lado tenemos a un lector que pretende que la novela se escriba según su gusto (el «lector perezoso», Rosa, 2004: 21), cuyas expectativas quedan frustradas; de

otro, a un lector «inquieto» (Rosa, 2004: 21) que menosprecia la repetividad de los recursos narrativos de ciertos autores y descubre y aprende cómo evitar ser manipulado. Los dos lectores permanecerán hasta el final del relato, el primero tentado por la sutil línea diegética y el segundo animado por las alusiones políticas y las ganas de reivindicación. En realidad, todos los personajes de esta novela se pueden dividir entre los que actúan, los que miran y los que leen, es decir, actores, testigos y lectores. Esas «voces» son de lo más diferente porque «la novela es un territorio participativo en el que todos tienen su oportunidad» (Rosa, 2004: 102): testigos de lo que ocurrió, personas que oyeron rumores sobre los hechos, personajes que aseguran haber conocido a las víctimas, miembros del cuerpo policial, conservadores, franquistas y antifranquistas. En principio todos son víctimas y verdugos al mismo tiempo. Isaac Rosa parte del mismo presupuesto de las novelas que tanto critica para deconstruir su estructura. Estas voces, en vez de estar integradas en la diégesis, se quedan en el plano de la metaliteratura formando una tertulia imaginaria: el espacio de las opiniones literarias y políticas. Estas voces anónimas juzgan sobre todo la estructura y las elecciones narrativas que tendría que hacer el autor, y critican las alternativas ya elegidas. A través de la reflexión acerca de la literatura, el enfoque se traslada al mensaje político que dichas opciones conllevan. Paulatinamente el lector real se da cuenta de cuál es la verdadera opinión del escritor. El narrador ingiere opiniones, comentarios sarcásticos, verbos de juicio, de valor, que dejan toda neutralidad fuera: las víctimas fueron los que se opusieron más o menos conscientemente al régimen –tanto los estudiantes rebeldes como el profesor Denis, expatriado por un error policial– y los verdugos, los que apoyaron el autoritarismo franquista. La literatura debe representar las opiniones.

En uno de los últimos fragmentos de la novela reaparece la voz del autor, que ahora coincide con la del narrador y la del escritor, que, exhausto por las muchas discusiones, admite su humanidad, su falacia, sus límites:

Renqueante [...] la novela ha avanzado a brazadas desiguales, arrojado a los pies del lector materiales enfermos, explicitado mecanismos que normalmente son encubiertos por la habilidad manufacturera del novelista [...]. ¿De qué se trata entonces? [...] Quizás estamos ante una confesión de invalidez, el recurso deconstructivo de quien no sabe, no puede o no quiere construir, y que al final, en la última página, comprueba entre lamentos que no hay otro modo, que siempre se acaba construyendo algo (Rosa, 2004: 291).

La cuestión metaliteraria le sirve a Rosa para insertar en la novela el que –desde un punto de vista histórico– es el verdadero protagonista: el franquismo en sus últimos años. Julio Ortega subraya que El vano ayer trata del «drama de las interpretaciones, [...] [y sea] un ejercicio de hermenéutica» (2005: 20) del franquismo. De hecho, aparte de las alusiones a Franco, no encontramos en la novela ningún personaje histórico: el autor no está interesado en narrar una nueva versión de cómo ocurrieron algunos hechos, sino en exponer cómo, en su opinión, los literatos tendrían que manejar el argumento «franquismo» para volver a abrir el debate para, paradójicamente, cerrar el argumento. Se quieren desvelar los mecanismos de una memoria manipulada a posteriori con un fin justificativo, que lejos de secundar el proceso de curación de la herida franquista la fosiliza en el presente.

Primero hay que explicitar que no puede existir una narración objetiva y que un mismo hecho puede ser presentado de forma muy diferente por dos partes distintas. Rosa dedica un largo fragmento a contar la biografía de Julio Denis según el punto de vista izquierdista[3] y franquista.[4] El narrador extradiegético –que en este punto de la novela ya es fuerte en su consciencia política– obviamente no es neutral y, antes de iniciar cada una de las dos versiones, nos da su opinión, influenciando de hecho nuestro juicio, manipulándonos: «nos vemos en la obligación moral de satisfacer las expectativas creadas y ofrecer un segundo relato [la versión franquista], alternativo, aunque se adivina insostenible y acabará por cerrarse en sí mismo. Que cada lector elija según su preferencia» (Rosa, 2004: 172). Cabe destacar que, al intentar entrometerse en nuestra opinión de manera tan evidente, el narrador nos indica la manipulación que vamos sufriendo, velada bajo una supuesta libertad de elección. Lo malo no es tener una opinión, sino ser manipulados por opiniones ajenas: ir a donde quieren otros y no ser capaces de elegir el propio camino.

Rosa, a lo largo de la novela, hace un recorrido por las varias interpretaciones literarias de la historia de la Guerra Civil y del franquismo que él desdeña: la oficial del franquismo, la de la transición y la actual. En un fragmento dividido en diez capítulos, Rosa ridiculiza la versión literaria franquista de lo que fue la Guerra Civil y el régimen. Este es el íncipit:

CAPÍTULO I. TRATA CÓMO EL GENERAL, SABIDA LA DESHONRA DE ESPAÑA, DETERMINA DE SALIR A LA BATALLA POR VENGAR SU INJURIA

Que por julio era, por julio, quando los grandes calores, quando el General, el que en buena hora nasco, supo en tierra africanas de la pérdida de España. Cartas le fueron venidas como España era sangrada; las cartas echo el fuego e al mensajero matara; echo mano a sus cabellos e las sus barbas mesaba (Rosa, 2004: 251).

La imitación de la estructura, del lenguaje y de la iconografía (la barba) del Cid tienen la clara intención de ridiculizar los excesos de la literatura y de la historiografía franquista en su mito del Imperio, de la España Eterna. Al mismo tiempo, al caricaturizar la versión franquista explicitando su falsedad, obliga al lector a seguir la interpretación del narrador si no quiere pasar por tonto (nadie puede creer o concordar con una versión tan absurda).

Pero es al tratar la Transición cuando los tonos se vuelven serios. Si es obvio que un régimen intenta viciar los acontecimientos y las interpretaciones en su versión oficial, eso no es perdonable en una realidad democrática. Lo que Rosa no aprueba del periodo de la Transición es su política de olvido y de impunidad que, al favorecer un pasaje pacífico a la democracia, permitió que los culpables de crímenes terribles quedaran sin castigo y, peor aún, permanecieran en los puestos de poder (político y cultural). Irónicamente, el final del régimen y el principio de la democracia no tienen, en la novela de Rosa, una frontera claramente separada: «Todo el mundo sabe que en 1975 (o en 1977, o en 1978, o en 1982, hay discusión en las fechas) se puso fin a todos los excesos» (Rosa, 2004: 192). Las mismas acusaciones van dirigidas al mundo literario actual, debido a su denuncia estéril del franquismo y, sobre todo, a su banalización del régimen:[5]

podríamos caer, una vez más, en la denuncia del franquismo basada en el género esperpéntico [...], acentuando los elementos más risibles, la versión ridiculizante de un régimen que, antes que grotesco (que lo era y mucho), fue brutal. Consciente o inconscientemente, muchos novelistas [...] han transmitido una imagen deformada del franquismo, en la que se cargan las tintas en aquellos

aspectos más garbanceros [...]. Se construye así una digerible impresión de régimen bananero frente a la realidad de una dictadura que aplicó, con detalle y hasta el último día, técnicas refinadas de tortura, censura, represión mental, manipulación cultural y creación de esquemas psicológicos de los que todavía hoy no nos hemos desprendido por completo (Rosa, 2004: 31-32).

Lo que se ha hecho en las últimas dos décadas, en opinión del autor, ha sido reescribir una versión del pasado que se pudiera tolerar, e intentar alejar lo más posible dicho pasado del presente actual. En otras palabras: cesar de describir la violencia del régimen, utilizando más bien rasgos irónicos, nostálgicos o conmovedores, y centrar la atención en los tres años de contienda («en las guerras siempre hay excesos», Rosa, 2004: 249) o en la cotidianidad de una larga posguerra. Es evidente que Rosa está convencido de que el tiempo que ha pasado es suficiente para reelaborar el trauma. Casi al final de la novela el narrador se abre en un desahogo que dura algunas páginas y del cual refiero el fragmento, en mi opinión, más significativo:

[T]ampoco podemos admitir un relato ambidestro, un discurso que evoque falsos argumentos conciliadores, las dos españas que hielan el corazón del españolito, el horror fue mutuo, [...] grupos de incontrolados, odios ancestrales, cuentas pendientes que se saldan en la confusión, no hubo vencedores, todos perdimos, nunca más, Caín era español: ya está bien de palabrería que parece inocente y está cargada de intención, ya está bien repetir la versión de los vencedores (Rosa, 2004: 249).

Rosa quiere escribir otro tipo de novela, alejarse lo más posible de aquella tendencia, y lo hace centrándose en lo que ha sido apartado normalmente de la literatura actual: la cruda violencia de lo que fue efectivamente un régimen dictatorial, por lo tanto brutal en su intento constante de mantenimiento del poder. Aquí Rosa deja la palabra a personajes muy distintos para que hagan sus crónicas: unos estudiantes –entre ellos André y su novia Marta–, un anarquista y un policía herido durante la huelga estudiantil. Pero será en la antigua Casa de Correos de la Puerta del Sol donde la denuncia del narrador se haga más fuerte:

es responsabilidad suya describir la práctica de la tortura, no con las habituales alusiones vagas, sino de manera que el lector se vea obligado a no alejar la mirada y a asistir a la violencia: «cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real, [...] hay que recoger testimonios [...] para que no sea en vano. Vamos a intentarlo» (Rosa, 2004: 156).

Sin embargo, aunque el narrador se alargue unas páginas que parecen infinitas en describir la brutalidad de estas técnicas, un personaje –el hombre torturado– tendrá que intervenir para subrayar la indescriptibilidad de su experiencia, cosa que, de hecho, agranda nuestra percepción de aquella violencia: «Es inútil [...] que el autor intente en su relato elegir palabras para mi sufrimiento» (Rosa, 2004: 167), «no existe vocabulario que lo describa, es mentira que se pueda informar del dolor al lector» (Rosa, 2004: 165). Con fría ironía, el autor en un fragmento nos proporciona un pequeño manual de instrucciones para torturadores donde se enfatiza la deshumanización de las víctimas por parte de las autoridades. El peor caso que el narrador describe es el del anarquista, con el que el autor señala cómo la dictadura no se ablandó con el pasar de los años, tal y como a menudo se ha indicado, puesto que los hechos narrados se desarrollan en 1974 (Rosa, 2004: 161). La violencia que cuenta Rosa es la que, como apunta Sarah Dibble Harris, deja una huella tangible en las cicatrices físicas y mentales que el pueblo español lleva (2008: 232-233). Las lesiones físicas no se pueden negar, aunque la autoridad haya intentado justificarlas con excusas ridículas, motivación por la cual Rosa expone todas las versiones oficiales con una ironía casi excesiva. Otorga, por ejemplo, la palabra a un policía que se formó bajo la escuela franquista, que estuvo trabajando en el edificio de la Puerta del Sol durante la época de las huelgas estudiantiles y que sigue ocupando su puesto en la democracia. En principio, la manera de exponer sus argumentos para renegar de cualquier tipo de violencia gratuita parece estar hecha para aplacar el ánimo de un lector enojado y disgustado. Pero a las dos páginas de su relato se empieza a percibir un fastidio hacia sus sentencias, hacia aquella historia que parece oída mil veces, siempre con las mismas justificaciones: claro que hubo errores (pero no horrores) pero esos casos anómalos tienen que quedarse en su contexto, o sea en el pasado («no merece la pena recordarlos», Rosa, 2004: 274). Hasta llegar a la negación completa de lo que el narrador ha venido explicándonos hasta este punto: «allí no se mataba a nadie, no se torturaba [...] son leyendas malintencionadas: allí nadie murió, bueno, alguno hubo que se suicidó» (Rosa, 2004: 290). Aquel policía, como muchos otros, siguen en su cargo, en las comisarías de toda España. El narrador nos sugiere cómo entre ellos siguen

quedando impunes algunos de los «verdugos» del franquismo, que «hoy siguen desconocidos, [porque] nadie se atrevió a hacer públicos sus nombres» (Rosa, 2004: 79).

El vano ayer es una novela que obliga al lector a tomar consciencia de las cicatrices que han quedado en el país, y a mirar a los ojos de quienes, según el autor, las causaron. Como comentó el autor en una entrevista:

en el actual proceso de recuperación de la memoria histórica [...] tiene un papel importante la literatura [...]. Es necesario hablar de esa memoria literaria de la represión franquista [...]. Porque en la construcción de esa memoria, en la responsabilidad por las insuficiencias del discurso existente, y en la reelaboración de un discurso para el presente y el futuro, tenemos mucho que ver y mucho que decir los escritores, los novelistas (Rosa, 2007: 160).

Es evidente que Rosa reconoce un valor social a la literatura, que puede ser deleite pero, cuando pasa por algunos temas que interesan a la sociedad, no puede prescindir de reconocer sus responsabilidades. En El vano ayer el autor trata de señalar un vacío dejado por las instituciones que puede desaparecer (al menos en parte) con la literatura, porque la narrativa –con su ser ficcional– siempre ha tenido más público que las ciencias históricas (Rosa, 2007: 160). Nunca sabremos con exactitud cómo acaban las historias de Julio y André. Esto nos permite extraer algunas conclusiones: el mensaje principal de la novela no es reivindicativo, sino metaliterario; la falta de un final cierto puede ser interpretado como una manifestación más del procedimiento de olvido forzado de la dictadura y de la imposibilidad, aún hoy, de obtener informaciones sobre los desaparecidos durante el régimen. Los dos personajes no son personajes históricos importantes en cuyo controvertido fin podamos leer una conspiración, sino personas sencillas, cuya historia puede ayudar a invertir hoy la previa manipulación de la memoria realizada por el franquismo al estimular un proceso interpretativo de lo que fue el autoritarismo en la España del siglo xx.

En las primeras páginas de la novela el narrador se pregunta y nos pregunta: «¿Será posible [...] que [esta] novela no sea en vano, que sea necesaria?» (Rosa, 2004: 17). De esas palabras en adelante cada lector tendrá que formarse su

propia opinión y aplicarla conscientemente a todo lo que leerá después.

BIBLIOGRAFÍA

BAPTISTE, Gabriella: «Un oblio “felice”? La riflessione ricoeuriana sulle ferite della memoria», en Vanna Gessa Kurotschka (ed.), Memoria: fra neurobiologia, identità, etica, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

DIBBLE HARRIS, Sarah: Voices from a wound: recovery from trauma in Spanish narrative of memory since 1966, tesis doctoral defendida en University of Michigan, 2008.

HALBWACHS, Maurice: La memoria collettiva, Milano, Unicopli, 1987.

ORTEGA, Julio: «España intransitiva», La Jiribilla de papel, 53, 2005, pp. 20-21.

RICOEUR, Paul: Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato, Bologna, Il Mulino, 1998.

ROSA [camacHo], Isaac: El vano ayer, Barcelona, Seix Barral, 2004.

— Premio Internacional Rómulo Gallegos. Discurso de agradecimiento, Caracas, 2 agosto de 2005 <http://ahbx.eu/ahbx/wp-content/uploads/2010/02/tesina-melanie-valle-collado.pdf> [consulta: 24.04.2013].

— «Memoria literaria y represión franquista», en Gonzalo Acosta Bono (ed.), La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las ciencias sociales, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2007.

WALSH, Anne l.: Arturo Pérez-Reverte. Narrative tricks and narrative strategies, Woodbridge, Tamesis, 2007.

1. El nombre del protagonista es un claro homenaje a Julio Cortázar y a su primer pseudónimo.

2. «poco importan el rigor, la verdad histórica, la memoria leal o mellada, la falsificación mediante tópicos generados por los vencedores, estamos construyendo una ficción, señoras y señores, relájense y disfruten» (Rosa, 2004: 220).

3. Según esa versión, el profesor, debido a su amor por el Siglo de Oro, aceptó seguir viviendo bajo el régimen y fue, a finales de los sesenta, víctima de un error policial y expatriado.

4. En la versión franquista el profesor era un delator que obtuvo la cátedra por su fe nacionalista y eligió jubilarse en el extranjero después de los servicios prestados.

5. Se reprocha la utilización del argumento «franquismo» como mero contexto histórico: «utilizamos la guerra civil o el franquismo como podríamos utilizar los monasterios medievales o las intrigas de la Roma imperial» (Rosa, 2004: 250).

ZANG TUMB TUMB! LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA EN TRES DRAMAS DE FERNANDO ARRABAL

Guernica (1959)

En la cuerda floja, balada del tren fantasma (1974)

Dalí vs. Picasso (2012-2013)

Paola Bellomi

Università degli Studi di Verona

En 1914 Filippo Tommaso Marinetti, el fundador del futurismo italiano, publicaba su poema Bombardamento, inspirado en la Primera Guerra Balcánica (1912-1913). El poema es un típico ejemplo de creación «paroliberista», en la que conviven los conceptos de simultaneidad, analogía y violencia verbal; el objetivo es romper con la realidad cotidiana y favorecer una nueva perspectiva vital. El poema comienza así:

ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare spazio con un accordo tamtuuumb ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all'infinito nel centro di quei tam-tuuumb spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati) balzare scoppi tagli pugni batterie tiro rapido Violenza ferocia regolarità questo basso grave scandere gli strani folli agitatissimi acuti della battaglia (Marinetti, 1914: 181).

Como es notorio, la guerra fue uno de los mitos futuristas porque se veía este evento catastrófico como un momento de renacimiento para el hombre moderno, un renacimiento que debía pasar también por un arte revolucionario: la suspensión de las normas ordinarias que una guerra supone es parecida a la

ruptura de las reglas lingüísticas y artísticas que los creadores como Marinetti perseguían. Citando a Ángel Berenguer,

Durante todo el siglo xx, las Vanguardias seguirán generando lenguajes cada vez más sincrónicos y más radicales, que oscilarán entre las ideas absolutas de libertad que propugna el yo dadaísta o surrealista y los proyectos de futuro que diseñan futuristas y expresionistas para un entorno sumido en la barbarie bélica y en una constante transformación (Berenguer, 2007: 28).

El dramaturgo Fernando Arrabal (Melilla, 1932) comparte la postura de ruptura de Marinetti, en vista de la liberación del hombre de sus miedos y sus tabúes. Para Arrabal también el renacimiento del individuo tiene que pasar por la renovación del lenguaje, pero, contrariamente al pensamiento futurista, este autor rechaza y condena la guerra como un gesto bárbaro e inútil. El autor español había empezado su carrera literaria en el grupo postista (1952-1953), para transitar después en el surrealista (1962) y finalmente fundar su propio movimiento de vanguardia, o sea el Movimiento Pánico (1962). Aunque la obra de Arrabal se ha relacionado más con el teatro del absurdo, de la crueldad, del happening, hay un discurso realista más o menos encubierto que atraviesa toda su obra y que ha sido pasado por alto por una parte de la crítica, que ha preferido centrarse en los aspectos ceremoniales y suprarrealistas de su producción.

En cambio, la presencia de la realidad histórica es constante no solo en el teatro, sino también en los otros géneros literarios experimentados por Arrabal, obras muy diferentes que comparten el mismo mensaje pacifista y antimilitarista. Si pensamos, por ejemplo, en la Carta al general Franco que el escritor envió al dictador el 18 de marzo de 1971, en su misiva Arrabal pedía al Caudillo que dejara su estrategia del terror y que devolviera la libertad a sus ciudadanos, sin más violencia y sufrimiento. En el mismo año, Arrabal concluye su primer trabajo como director cinematográfico con el largometraje ¡Viva la muerte! (1971), en el que se narra la historia del joven Fando, huérfano del padre, un soldado republicano fusilado por los nacionalistas; unos años más tarde, en 1975, Arrabal vuelve a tratar el tema de la guerra en otra película, El árbol de Guernica (1975), en la que se relata la resistencia de los habitantes del pueblo (ficticio) de Villa Ramiro, cerca de Guernica, contra los franquistas. O aún, la

novela «histórica» Ceremonia por un teniente abandonado (1998), en la que se reconstruyen las últimas semanas de vida de Fernando Ruizbal, teniente de la República y pintor, encarcelado y matado por los franquistas. Los ejemplos hasta aquí citados se limitan a los casos en los que la Guerra Civil española es protagonista, pero este mismo compromiso ideológico lo encontramos en otras obras, dirigido hacia diferentes situaciones políticas y geográficas, como en la Carta a Stalin (2003), en la que el narrador postula el desmantelamiento del sistema comunista, o aun en el vodevil Punk punk y colegram (1978), en el que se ponen en ridículo los modelos económicos y políticos que han originado la Guerra Fría, o, por último, el drama El triunfo extraordinario de Jesucristo, Karl Marx y William Shakespeare (1982), en el que se critica la connivencia hipócrita entre los gobiernos liberales y los revolucionarios (en concreto, entre Estados Unidos y Cuba).

Este rápido e incompleto repaso por la obra de Arrabal ilustra la importancia que la Historia y el mensaje antimilitarista tienen en un autor muy a menudo etiquetado como «surrealista» para decir «escapista». Además, y no es secundario recordarlo, la referencia a la Guerra Civil está presente desde la primera época hasta hoy en día, logrando pasar por las varias etapas estéticas experimentadas por este autor. Quizá no esté de sobra recordar que Arrabal en 1955 había dejado España para ir a estudiar a Francia gracias a una beca; a partir de aquel momento, una experiencia que había empezado como una estancia de estudio en el extranjero se transforma en exilio. En la famosa polémica entre posibilistas e imposibilistas, Arrabal añadió una tercera vía, o sea la de la no legitimación del régimen; por esto se opuso a que su obra se publicara o se montara en España con el Caudillo en vida, porque esto hubiera significado «darle una cara de naturaleza al franquismo», que Arrabal no le reconocía (Berenguer, 1979: 71-72). Como demuestra su producción posterior, a la muerte de Franco, el blanco cambia y la batalla se abre a nuevas fronteras, hacia cualquier país o situación que niegue la libertad (personal, de expresión, etc.) del individuo. En esta línea recta se sitúan tres dramas nacidos en épocas y lugares distantes entre sí. Se trata de Guernica (1959), En la cuerda floja (1974) y Dalí vs. Picasso (2012-2013).

Arrabal escribe Guernica durante la fase prepánica y se diferencia mucho de las anteriores experimentaciones de obras abstractas, como Los cuatro cubos (1957), en las que la palabra ha dejado paso al gesto, o aun a obras que preanuncian los grandes ceremoniales del Pánico como Concierto en un huevo (1958), en el que las referencias alquímicas son una clave indispensable para la comprensión del

drama. Guernica, en cambio, aunque esté basada en una estructura ceremonial (Santos Sánchez, 2007), presenta un argumento linear y la finalidad es casi didáctica: en la escena se asiste al diálogo entre una pareja de ancianos, Fanchu y Lira, tras el bombardeo del pueblo vasco. El público solo puede oír la voz de Lira, puesto que la mujer está enterrada debajo de los escombros de su piso; en cambio, Fanchu está en la escena, habla con su mujer de argumentos más o menos corrientes. De vez en cuando, pasan por el escenario el Escritor y el Periodista, que quieren aprovecharse de la guerra para hacerse famosos con algún reportaje o novela testimonio; también atraviesan la escena corriendo una Madre con su Hija, en busca de socorro, hasta el final, cuando la Madre pasa con el ataúd de la niña. Fanchu y Lira también se mueren durante un nuevo bombardeo, sus almas suben al cielo en forma de globos, que un Oficial fascista intenta abatir con su ametralladora, sin éxito. Guernica es una obra singular en la producción de Arrabal de este periodo justamente por su ingenuidad, un rasgo este típico de las primeras obras del dramaturgo; la simbología empleada también es muy inmediata y, además, inserta el drama en un espacio y un tiempo históricos determinados, o sea el pueblo de Guernica durante la guerra, como testimonian las repetidas alusiones al árbol que se halla en la plaza central. Es un únicum también porque es la primera vez (y la única hasta el así llamado «teatro de guerrilla» que Arrabal desarrollará a partir de 1967) en la que la referencia histórica es concreta y bien determinada; el dramaturgo había escrito con anterioridad sobre la guerra, como por ejemplo en Pic-Nic (1952), pero en Guernica, ya a partir del título, hay un referente concreto a un hecho histórico preciso.

Como cualquier otro producto cultural, la obra teatral también nace como una reacción a una situación que al creador, por algún motivo, le ha inspirado una idea meritoria de ser traducida de la realidad a la ficción, para que cumpla después el camino inverso, o sea de la ficción vuelva a la realidad al entrar en contacto con el público o con los lectores. Según la «Teoría de Motivos y Estrategias» elaborada por Ángel Berenguer, la tensión que hay entre el «yo» del escritor y su «entorno» (o contexto) es el motor que mueve la creación y, en concreto, la escritura de una nueva obra nace como una respuesta a los estímulos a los que el «yo» está sometido en el «entorno». Estos estímulos son los «motivos» que causan la reacción del «yo». En 1959, cuando Arrabal escribe Guernica, en España se inauguraba El Valle de los Caídos, monumento máximo de la violencia franquista (Berenguer, 1977). Posiblemente la obra se origine a partir de este choque emotivo e ideológico que Arrabal padeció al escuchar la noticia, con lo cual la Guerra Civil se escoge como motivo para recordar la

brutalidad del régimen (Santos Sánchez, 2007); es más: de manera especular, Arrabal opone a la imagen del edificio franquista, negación de cualquier pacificación y justicia social, una imagen simbólica y al mismo tiempo concreta, como lo es el árbol de Guernica, que sobrevive heroicamente a los bombardeos: arquitectura artificial vs. forma natural, muerte vs. libertad.

Guernica es un drama que Arrabal escribe a los pocos años de haberse trasladado a París, pero el horizonte histórico-cultural (o el «entorno», para seguir empleando la terminología de Berenguer) en el que la obra está inspirada es, sin lugar a dudas, España. Esto justifica también las semejanzas con la producción ingenua del primer periodo y las diferencias con la más simbólica del segundo periodo, lo cual está atestiguado por el mismo lenguaje empleado en los diálogos entre Fanchu y Lira, que tanto se parecen a los de Fando y Lis (Arrabal, 2009: 203-204, 530).

En cambio, En la cuerda floja (1974) se escribe cuando Arrabal lleva veinte años fuera de su país natal, ha experimentado las cárceles franquistas (1967) y ha sido declarado «persona non grata» por el Gobierno español, por todo el mundo occidental ha brotado la revolución de 1968 y, por lo que se refiere a España, el régimen está en su fase terminal. Con lo cual, tanto el «entorno» como el «yo» han cambiado mucho de la redacción de Guernica. En el drama se asiste a la llegada a la ciudad fantasma de Madrid (New Mexico) de los españoles Tharsis, un exiliado, y el Duque de Gaza, un joven señorito. Los dos viajan con una maleta en la que llevan un teléfono que sirve para comunicarse con Madrid (España), donde se encuentra el padre del Duque de Gaza. En la ciudad deshabitada solo hay un ciudadano, el anciano funámbulo Macabeo Wichita. La acción se desarrolla a lo largo de una noche en la plana delante de las minas abandonadas de la Madrid americana; el diálogo entre los tres personajes se ve interrumpido de vez en cuando por el silbido de un tren que, descubriremos, transporta comida para perros hecha con los cuerpos de los cadáveres de los caballos y de los ciudadanos muertos hace veinte años (y milagrosamente conservados). Cada uno de los personajes habla de «su» Madrid: la española y la de Estados Unidos, la republicana y la franquista, la del pasado y la del presente, la poblada y la despoblada, etc. Hay un dato interesante que diferencia la edición francesa y la española de este texto de Arrabal: en la publicada por Bourgois en 1974 hay una referencia temporal concreta: «l'action se situe le 20 avril 1974» (Ruyter-Tognotti, 1986: 128), fecha que desaparece en la versión española (Arrabal, 2009), lo cual supone un cambio notable en la significación de la obra. De hecho, en En la cuerda floja Tharsis afirma que han pasado veinte años desde

el comienzo del exilio, con lo cual, con la indicación temporal de la edición francesa, esta fecha remontaría a 1954, que es el año en el que Arrabal dejó España para trasladarse a Francia; en cambio, sin la referencia a 1974, el abanico cronológico se abre hasta abarcar tanto la historia personal de Arrabal como la de los exiliados españoles que dejaron su país al comienzo de la guerra: la variación permite al dramaturgo asimilarse al grupo de intelectuales que tuvieron que alejarse de su patria por motivos ideológicos y no solo artísticos, una «postura ética» que los detractores de Arrabal siempre han indicado como deficitaria en este «enfant terrible». De esta manera, las palabras de Tharsis pueden ser leídas como el lamento del mismo Arrabal y, a la vez, de los miles de exiliados:

Tharsis: De Madrid también nos fuimos uno a uno. También es una ciudad fantasma de la que solo me llegan ecos de cadenas y de muerte. [...] Está prohibido hablar de mí, está prohibido mostrar lo que hago; solo se puede hablar de mí si es para calumniarme o injuriarme. Acaban de escribir que había que castrarme para impedir que tenga hijos que como yo... Los hombres de circo, de la farándula, los artistas, «no existimos». Y como consecuencia, para nosotros Madrid tampoco tiene habitantes (Arrabal, 2009: 1238).

La Guerra Civil entra en el drama ya no como presente, sino como recuerdos de un pasado lejano pero cuyas consecuencias siguen siendo actuales para los personajes. Tharsis es el representante de aquellos exiliados que vivieron el conflicto, que vieron a tantos compañeros morirse debajo de las balas de los pelotones, que padecieron las violencias en las cárceles franquistas, que tuvieron que escaparse de sus casas y de su país; Tharsis es la memoria de aquel tiempo, es el hombre que ha experimentado la libertad de la Segunda República y ha visto el desarrollo de la estrategia del terror, la supresión de cualquier derecho individual, la implantación del régimen de censura y del sistema educativo franquista. Y es el hombre maduro (se presume que tenga unos cuarenta años) que mira con nostalgia al pasado y con esperanza al futuro. En cambio, el Duque de Gaza es un joven de más o menos veinte años, que no ha padecido la guerra, se ha educado en las escuelas del régimen y ha querido escaparse de Madrid como acción rebelde anticonformista, sin compartir los ideales de Tharsis, un hombre que él desprecia (Arrabal, 2009: 1234).

Macabeo Wichita, el artista anciano, personifica a los padres, a los intelectuales que se formaron durante la República: de hecho, es el único superviviente de su generación y poco importa que él grite, colérico: «Aquí no somos españoles. ¡Somos americanos! ¡Somos de Nuevo México!» (Arrabal, 2009: 1232), porque sus comentarios sobre Madrid pueden extraerse del contexto americano y superponerse a la memoria de los migrantes españoles:

Wichita: [...] Aunque hoy Madrid solo sea una ciudad fantasma sin vecinos, con sus calles desiertas y sus casas vacías... Madrid era la más extraordinaria, la más bella, la más cautivadora ciudad del mundo (Arrabal, 2009: 1234).

Además, la propia ambientación, las minas, no puede dejar de recordar la Revolución de Asturias de 1934 y las huelgas de los mineros de 1962. Antes de suicidarse, Wichita pasa su herencia a Tharsis: es el maestro que enseña a su discípulo el arte del funambulismo, o sea la capacidad de mantenerse en equilibrio sobre un alambre, entre tierra y cielo. En la escena final, el exiliado hace su ejercicio malabarístico, logrando desafiar sus propios límites, no obstante que unos helicópteros intenten matarlo a golpes de ametralladora. La obra se cierra con la elegancia de los movimientos de Tharsis y el eco de unas voces que a lo lejos reclaman «Libertad, libertad» (Arrabal, 2009: 1269). El «espacio de la cuerda» (Ruyter-Tognotti, 1986: 196) coincide con el significado que Arrabal da al arte, o sea el de romper con las cadenas que la sociedad o los sistemas políticos imponen al individuo. El espacio de la cuerda es el espacio de la libertad. Como en el caso de Guernica, en la Balada del tren fantasma la acción se sitúa en un lugar y en un tiempo concreto, detalles infrecuentes en la producción arrabaliana, que normalmente se halla en una geografía abstracta o alusiva y atemporal. Si aplicamos la «Teoría de Motivos» a En la cuerda floja, nos daremos cuenta de que en este caso el motivo de la guerra está relacionado con la reacción de Arrabal a dos eventos, uno interno y otro externo a su experiencia biográfica. El 20 de abril de 1974, durante un viaje por Nuevo México, Arrabal ve una señal de carretera que indica la ciudad de Madrid: por la sorpresa, cambia su itinerario para visitar ese otro Madrid. A partir de este evento, escribe en pocas semanas el drama, que se pondrá en escena el 3 de agosto del mismo año en el Festival de Aviñón. La visita al Madrid americano, desierto y abandonado, funciona en Arrabal como la «madeleine» proustiana: de

pronto, el dramaturgo recupera sus recuerdos (personales y no) relacionados con la guerra. El segundo evento que puede haber empujado a Arrabal en su escritura es la espiral de violencia en el conflicto árabe-israelí, que llevará a finales de 1974 al reconocimiento de la olp (Organización para la Liberación de Palestina). Esta hipótesis está respaldada por las referencias a Galilea: el joven señorito, aunque es español, se llama Duque de Gaza, como la franja de tierra en los Territorios Palestinos, triste escenario de guerra. Además, cuando el Duque pregunta a Tharsis por qué se fue de España, el exiliado contesta, de manera bastante enigmática: «Para ir a Galilea» (Arrabal, 2009: 1232), una respuesta que podría referirse tanto al lugar mítico de la Tierra prometida como al moderno Estado de Israel. Las noticias relativas al conflicto árabe-israelí, en un hombre como Arrabal, pueden haber sido un motivo suficiente para añadir, durante la redacción del drama, algunas referencias a esa guerra que comparte con la española el adjetivo (in)civil.

Se podría pensar que, con la muerte de Franco, el motivo de la guerra desaparece en Arrabal; en cambio, la última obra dramática escrita por este autor vuelve sobre el tema: se trata del diálogo Dalí vs. Picasso, fechado en «París, invierno 2012-2013». El argumento es el siguiente: el público asiste a la conversación entre los dos máximos representantes del arte contemporáneo y sus musas, Gala y Dora Maar; Dalí y Picasso comparan su genialidad comentando sus cuadros Construcción blanda con judías hervidas (premonición de la Guerra Civil), completado tres meses antes del comienzo del conflicto, y Guernica, pintado entre mayo y junio de 1937. Los dos pintores hacen un repaso de los temas candentes por entonces, a partir de la guerra hasta el compromiso que se requiere al artista y al arte. El drama se cierra con un golpe de efecto:

Lento telón final (u oscuro) mientras se oye:

Voz de Dora (transformándose lentamente en viril altavoz): Pareja de internos indocumentados de la celda psiquiátrica del Centro de Retención: ha concluido la cura nocturna de sueño... (Arrabal, 2013: 41).

El público se da cuenta, por tanto, de que no estaba asistiendo al diálogo entre Dalí y Picasso, sino a una realidad artificial usada para sedar a unos pacientes

psiquiátricos.

La Guerra Civil, en este drama también, ha vuelto a ser el motivo central a partir del cual la acción se desarrolla. Como en los dos casos precedentes, Arrabal sitúa la obra geográfica y temporalmente, como se especifica en la primera acotación, donde se lee: «Noche del jueves 29 de abril de 1937 en un gran salón destartalado de París» (Arrabal, 2013: 4). La preocupación por dar las coordenadas históricas se nota en la necesidad de insertar, antes del comienzo del texto teatral, unas informaciones sobre los hechos que se verán representados en la obra (Arrabal, 2013: 4).

Como se ha visto, en Guernica, la guerra era el motivo para denunciar la violencia franquista que no solo había permitido una barbarie como el bombardeo, sino que, a comienzos de los años sesenta, seguía erigiendo mausoleos en honor de la muerte; para los personajes del drama, la guerra es su presente y su tumba. En La cuerda floja, la Guerra Civil está presente en los recuerdos de los protagonistas de la obra, pertenece al pasado, pero sus consecuencias son las que han causado el desplazamiento fuera de España; aquí el conflicto está relacionado por una parte con la situación de los exiliados que, como Arrabal, vivían en el extranjero, sin poder volver a su tierra, y por otra parte con la situación política mundial, en concreto con la cuestión candente árabe-israelí, en la que dos pueblos hermanos se están matando entre sí. En el diálogo Dalí vs. Picasso, la Guerra Civil española sigue siendo el motivo fundamental que mueve el drama y, sin embargo, podría parecer un tema anacrónico puesto que el conflicto se terminó setenta años antes y, desde la muerte de Franco, han pasado cuarenta años. En realidad la guerra le sirve a Arrabal para hablar de uno de los argumentos más actuales de hoy: la cuestión de los indocumentados, de los migrantes, que cruzan de un continente a otro en busca de una condición social y económica mejor y, en muchas ocasiones, acaban en centros de retención, como en el caso de nuestros Dalí y Picasso. Es el mismo pintor malagueño quien, ya casi al final de la obra, afirma: «Tú y yo no somos los únicos “sin papeles”. Somos millones de humillados y ofendidos...» (Arrabal, 2013: 40). Arrabal tiene hoy ochenta años y lleva sesenta años fuera de España: en su caso ya no tiene sentido hablar de exilio porque puede entrar y salir de su tierra natal, ahora es un autor conocido, representado y leído en el mundo y en su patria también, pero las privaciones a las que la dictadura lo ha sometido han contribuido a formar su carácter, su «yo». El «entorno» del que habla Berenguer hoy para Arrabal no tiene límites espaciales: ha viajado mucho y ha visitado muchas realidades distintas y esto le ha permitido elaborar su

personal geografía, su personal entorno. Como ha afirmado en más de una entrevista, él no es ni español ni francés, es de Destierrolandia. Y lo mismo hace decir a Dalí (y no es un caso que elija al pintor de Cadaquès, una de las figuras artísticas que Arrabal más admira):

Usted, Picasso, como yo, no es francés ni es español... [...] Como todos nosotros que hemos abrazado nuestra misión artística, literaria, científica o filosófica como quien entra en religión. Somos tan desterrados como los detenidos en los centros... Somos de Destierrolandia (Arrabal, 2013: 25-26).

Allí está la clave: Arrabal ya no se identifica en un pueblo y en su destino, sino en todas las personas que, por motivos diferentes, han tenido que dejar su tierra y se sienten ahora apátridas. La Guerra Civil española es el motivo constante que aglutina las tres obras que aquí se han comentado y, sin embargo, en cada una de ellas el «entorno» que ha causado la respuesta del «yo» es diferente: de la España franquista el horizonte se ha abierto hacia Oriente y Occidente, de Estados Unidos a la Franja de Gaza, hasta englobar, hoy, todo el mundo, puesto que la cuestión de los indocumentados interesa a todos los países del Mediterráneo. Habría que notar que, en los tres casos, Arrabal responde a la violencia con el arte: en Guernica hay una referencia directa al cuadro de Picasso que lleva el mismo título (Arrabal, 2009: 536); en La cuerda floja, Wichita y Tharsis son dos artistas, que se enfrentan a la barbarie simplemente con su capacidad de mantenerse en equilibrio en el aire; por último, Dalí vs. Picasso es un himno a la creatividad, a la capacidad de premonición, de crítica y de ruptura que el arte tiene. Y, sin embargo, hay que subrayar también que en Dalí vs. Picasso el final es negativo, contrariamente a los dos ejemplos anteriores, en los que se dejaba espacio a la esperanza. Y esto tiene que hacernos reflexionar aún más sobre el tema tan actual de los indocumentados propuesto por Arrabal en su último drama.

BIBLIOGRAFÍA

ARRABAL, Fernando: Teatro completo, León, Everest, 2009.

— Dalí vs. Picasso, mecanografiado enviado por el autor, 2013.

BERENGUER, Ángel: L'exil et la cérémonie, París, Union générale d'Editions, 1977.

— «Entrevista con Arrabal. Saratoga Springs, 1976», en Fernando Arrabal, Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 31-89.

— «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», Teatro, 21, 2007, pp. 13-29.

MARINETTI, Filippo Tommaso: Zang tumb tuuum, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

RUYTER-TOGNOTTI, Danièle De: De la prison a l'exil: structures relationelles et structures spatiales dans trois pieces d'Arrabal, París, Nizet, 1986.

SANTOS SÁNCHEZ, Diego: «La guerra como motivo y la estrategia ceremonial en Guernica de Fernando Arrabal», Teatro, 21, 2007, pp. 133-146.

VERSOS PARA UNA TRAGEDIA

Voces de la poesía mexicana en torno a la matanza de Tlatelolco 1968

Víctor Manuel Sanchis Amat

Universidad de Alicante

Eran las cinco y media de la tarde de un miércoles dos de octubre de 1968 cuando las bengalas del batallón Olimpia anunciaron la trágica señal a los francotiradores apostados en las azoteas de los edificios que circundaban la plaza de las Tres Culturas, en la demarcación Tlatelolco. La historia es de sobra conocida: después de la contraseña caída desde los helicópteros, varias ráfagas de disparos causaron el terror entre los partidarios del movimiento estudiantil que llenaban la plaza con pancartas contra las desigualdades sociales, con fotos del Che y con proclamas antiimperialistas. Murieron más de trescientas personas y varios centenares más salieron heridas de una encerrona que tiñó de sangre la historia del México contemporáneo. Una hora después «todo era de una normalidad horrible, insultante» en el DF. Al día siguiente, como escribe Rosario Castellanos en el «Memorial de Tlatelolco», los periódicos daban como noticia principal el estado del tiempo. En las semanas posteriores se celebraron las Olimpiadas, Gustavo Díaz Ordaz, «el monstruo devorando una serpiente», cumplió su mandato, se archivaron las causas judiciales y nadie ha pagado legalmente hasta hoy por orquestar la masacre.

La balasera del ejército mexicano contra la multitud de estudiantes, trabajadores y campesinos que se reunieron semanas antes del inicio de los primeros Juegos Olímpicos celebrados en América Latina marcó inevitablemente un punto de inflexión no solo en la historia política mexicana, sino también en la configuración estética del arte del país mesoamericano. El optimismo derivado de la Revolución cubana, con Raúl Castro y el Che Guevara entrando en La Habana el primero de enero de 1959, derivó en los años sesenta en la radicalización de una guerra fría que trajo como consecuencia la militarización del continente, el asesinato del Che en 1967, la sucesión de episodios sangrientos como el de Tlatelolco y de golpes de estado comandados por los distintos

ejércitos y apoyados por la cia; y como en la canción, todo lo que se soñaba comenzó a cubrirse de telarañas.

En este contexto bélico, la masacre de Tlatelolco sirvió como anatema para vertebrar en el arte mexicano una corriente cultural de época, cuyas formas literarias principales, heredando algunas de las conquistas formales de las vanguardias, tornaron los ojos al desarrollo urbano de las grandes ciudades latinoamericanas y a la convulsa problemática política y social que azotaba a todo el continente. Así, la novela urbana, la nueva novela histórica, la narrativa social, la poesía de la comunicación, la canción protesta, la reinvención de la crónica o el teatro testimonial emergieron como referentes de una literatura latinoamericana convertida en muchos momentos, frente a la insidia de los vencedores, en instrumento decisivo en la búsqueda del testimonio de la verdad, de la justicia y de la memoria.

En las líneas que siguen se focalizan brevemente algunos de los testimonios poéticos más importantes que reescriben la mítica de Tlatelolco, atendiendo a las principales corrientes poéticas de las décadas de los sesenta y setenta y a la recepción del acontecimiento entre algunos de los representantes de la poesía mexicana más joven.[1]

En la década de los años sesenta surgen en América Latina una serie de poetas con una propuesta estética similar, que, más allá de nomenclaturas y matizaciones teóricas, responden al marchamo de poetas comunicantes. La etiqueta surge del ensayo homónimo de Mario Benedetti, Los poetas comunicantes, de 1972, donde el escritor uruguayo define la poética de una generación policéntrica que trata de aludir al lector y no eludirlo, que busca «en última instancia la revelación de la realidad, un efecto poético espontáneo que sin escapar de la estética hable con voz propia de la inmundicia» (Alemany, 2006: 160).

La matanza de la plaza de las Tres Culturas fue un eslabón más de la cadena de violencia militar que gobernó América Latina en las décadas siguientes a la Revolución cubana. Algunos de estos poetas comunicantes han reflexionado sobre Tlatelolco en el contexto histórico latinoamericano en composiciones que inciden en la denuncia social global del mal de América.

En esta línea panamericanista, la antología El libro rojo del 68 incluye un poema de Mario Benedetti, editado en 1995 en El olvido está lleno de memoria, en el

que el poeta uruguayo denuncia la consideración de la palabra pueblo, si años antes emblema de esperanza, amordazada después, relegada a nota a pie de página por la ola de injusticias que recorría el continente:

pero el voquible pueblo/ en general/

es contraseña de las catacumbas

de los contactos clandestinos

de las exhumaciones arqueológicas

de vez en cuando surge un erudito

que descubre que engels dijo pueblo

que gramsci el che guevara y rosa luxemburgo

que mariátegui y marx y pablo iglesias

dijeron pueblo alguna que otra vez

y ciertos profesores que todavía tienen

en sus armarios el pañuelo rojo

llevan a sus alumnos al museo

para que tomen nota disimuladamente

de cómo eran las momias y los pueblos

y claro los muchachos que absorben como esponjas

se levantan sonámbulos en mitad de la noche

y trotan por los blancos corredores

diciendo pueblo saboreando pueblo

Tlatelolco aparece en el poema como un episodio central de la depauperación democrática latinoamericana cuando Benedetti cita las palabras de Jaime Sabines sobre las declaraciones de un ministro mexicano tras el 2 de octubre:

Incluso hubo un ministro mexicano

(sabines dixit) que en el sesenta y ocho

unos meses después de Tlatelolco

dijo/ con el pueblo me limpio el culo

después de todo el tipo era sincero

El poema concluye reflejando una paz, un silencio, una indiferencia provocada por la represión. La soledad del vencido, en este caso tornada en pasividad:

mas como en la vigilia vigilada

ya nadie grita ni murmura pueblo

hay en las calles y en plazoletas

en los clubes y colegios privados

en las academias y en las autopistas

una paz algo densa/ a prueba de disturbios

y un silencio compacto/ sin fisuras

algo por el estilo del que encontró neil amstrong

cuando anduvo paseando por la luna sin pueblo.

Los recursos estilísticos del poema de Benedetti, desnudez retórica, alusión al lector, desmitificación del discurso poético, ausencia de puntuación, juegos gráficos, son las formas definitorias de estos poetas coloquiales, que beben directamente de los discursos del Exteriorismo o la Antipoesía y que marcarán notablemente la composición de los poemas del 68. Es la estética que recorre los versos de Sabines, de Gabriel Zaid, de Rosario Castellanos, de José Emilio Pacheco, de Raúl Cáceres o de Francisco Taibo, pero también la de Leopoldo Ayala, Enrique González Rojo, José Tlalelpas o Benito Balam.

Entre estos recursos formales, la introducción de otras voces en el discurso poético, la intertextualidad directa y la conformación de estrofas fragmentarias, a manera de collage, son las estrategias poéticas más utilizadas para la escritura de esta poesía testimonial del 68. La construcción fragmentaria del discurso literario tiene mucho que ver con el desarrollo del género de la crónica, recuperado para la literatura latinoamericana en la segunda mitad del siglo xx como instrumento de denuncia y compromiso ante tragedias sociales manipuladas o silenciadas desde el poder imperante. Uno de los títulos principales del género en el continente americano, precisamente, fue el collage testimonial que Elena Poniatowska construyó en La noche de Tlatelolco (1971) a través de la voz de los supervivientes de la tragedia. La crónica de la narradora mexicana se convierte así en una novela coral en la que las experiencias de los protagonistas, insertadas en el relato con el recurso narrativo del estilo directo, reconstruyen las vísperas y la trágica tarde-noche del dos de octubre. La inmediatez del texto de Poniatowska con respecto a los acontecimientos de Tlatelolco motivó que se convirtiera pronto en un referente literario fundacional de esta literatura.

La noche de Tlatelolco recoge en su collage alguno de los testimonios poéticos principales de la memoria de Tlatelolco, como son el «Memorial de Tlatelolco», de Rosario Castellanos, cuyos versos conmemoran la memoria de los muertos en el monumento que preside la plaza, los versos de José Buñuelos, Eduardo Santos

José Carlos Becerra, y sobre todo la «Lectura de los cantares mexicanos» de José Emilio Pacheco. Los versos del reciente premio Cervantes se configuran en la segunda parte del poema, titulada «Las voces de Tlatelolco», a partir de la inserción de fragmentos extraídos de los testimonios de la novela de Poniatowska, componiendo un collage de voces dramáticas que se interrogan constantemente «¿Quién, quién ordenó todo esto?», mientras la plaza de las Tres Culturas se tiñe de nuevo, siglos después, de sangre.

La intertextualidad, los fragmentos, el collage de voces externas configura los poemas de Leopoldo Ayala, que recoge testimonios, cifras, porcentajes, listas de desaparecidos y de muertos, discursos directos, y los ofrece en toda su crudeza en poemas como «10 de curpus», «Cómo callarás sus vidas», «Celda conyugal» o «Día de muertos», donde se lee:

Años y nombres:

20 Héctor Méndez Brown.

20 José Meel Gaitán Quiñones.

18 Noé Fernando Valladares.

21 Manuel Pérez Valladares.

19 Manuel Sánchez Casas.

24 Marco Antonio Ovanda Pérez. 20 Roberto Valdez Garibay.

22 Jorge Acosta Nava.

20 Venancio Leslei Montoya.

Los poemas de Octavio Paz y Rubén Bonifaz Nuño, si bien se alejan de la estética comunicante, nos sirven para introducir algunas de las pautas temáticas centrales sobre el 68: la reflexión sobre el estado de la democracia mexicana.

Octavio Paz era representante del Gobierno mexicano en la India, como embajador en Delhi, durante los meses anteriores al 2 de octubre. El 3 de octubre, desde la India, firma su poema «Olimpiada de México, 1968» (El libro rojo, 2008: 273), aparecido en la revista Siempre, n. 801, del 30 de octubre de 1968, después de presentar su dimisión como diplomático del Gobierno de Díaz Ordaz. La poética de Paz plantea sensaciones que recorrerán todos los poemas del 68: «La limpidez no es límpida: es una rabia extendida sobre la página. ¿Por qué? La vergüenza es ira». Vergüenza, ira, rabia, que convierten el hermetismo metafísico en ineludibles alusiones a la calle, a la plaza: «Los empleados municipales lavan la sangre en la Plaza de los Sacrificios», reactualizando el espacio de Tlatelolco con una proyección de lugar sagrado, donde ya Cuauhtémoc en 1521, lo mismo que los jóvenes estudiantes asesinados, sacrificó la herencia de su pueblo.

El hermetismo de Rubén Bonifaz Nuño en algunos fragmentos de El ala del tigre (1969) construye una poética de la desolación cargada de imágenes de muerte «y aquí de la muerte: aquí, los cauces periféricos de la agonía; los ametrallados sin saberlo» en una ciudad donde ondean «Banderas de vidrio. Sol, aludes otoñales de luz podrida». La descripción de la masacre –«de tumbo en tumbo y tumba en tumba ensangrentadas ruedan las banderas»– culmina con otro de los lugares comunes de la mítica de Tlatelolco: la confraternización con los muertos, la asunción de los asesinados como raíz de una sociedad nueva:

Por mucho que me aflija y mucho que me alegre, ¿no he de consolarme?

Ciegos en medio del combate

están de pie los hombres. Vivos

por breve tiempo, mis hermanos.

Solo por la muerte nos queremos.

Esta confraternización estará también en los versos finales del poema de Gabriel Zaid «Lectura de Shakeaspeare (soneto 66)»:

Asqueado de todo esto, preferiría morir,

de no ser por tus ojos, María,

y por la patria que me piden.

(El libro rojo, 2008: 364)

El viento de protesta, de denuncia, vertebra temáticamente las principales composiciones del 68. El tono acusatorio define una poesía directa, alusiva, donde el interés ideológico prima sobre las definiciones estéticas. La literatura va a abrir un proceso de reflexión sobre el estado de la patria y las consecuencias del desarrollo de una democracia aparente, autoritaria y represiva, con un doble discurso, cargado de grandes significados de progreso, y vacía de soluciones reales ante las desigualdades sociales. Raúl Cáceres Carenzo firma su poema «A los jóvenes» con el pie «8 de noviembre de 1968. México D.F. –Año de la ira», que define claramente el sentir general de unos textos que generalmente parten de la inmediatez de la ira, de la rabia de una voz colectiva, que pone sobre la mesa argumentos demoledores contra un estado de derecho con una ética voraz, capaz de orquestar masacres contra su propio pueblo.

Este es el tema central de poemas como los de Cáceres Carenzo «Para cantarle a la patria», un «Testimonio antilírico para Latinoamérica»: «Por remordimiento y cólera, / con ira y asco, escribimos hoy las palabras que pueden nombrar estos días enmascarados / y valientes. Las escribimos entre todos» o «A los jóvenes», donde el poeta plantea una serie de interrogantes sobre el estado de la patria:

Sucede que no encuentro a la patria

[...] ¿De cuál patria me hablan?

¿De esto que se recita en las escuelas?

[...] ¿A esto que engaña, esto que insulta, esto que muerde?

[...] ¿A esto he de cantarle?

[...] Un canto a la bandera, un desagravio
A nuestros padres mayas, al rebozo,
al alma nacional, a las estatuas;
odas al genocidio, a las consignas
al INEFABLE-INCOMPARABLE ejército,
al granadero heroico, a la magna
permanente, gloriosa invasión de Norteamérica;
a la jauría oficial, a nuestras leyes;
«La libertad de prensa», he comprendido,
Más la poesía abstracta. Resultado:
–nuestra patria es muy-culta-y-progresista.

(El libro rojo, 2008: 148-151)

Desde la rabia hasta la denuncia social se construye la serie de seis poemas de Jaime Sabines, «Tlatelolco, 68», donde el poeta mexicano reflexiona sobre la dimensión social de la masacre de Tlatelolco y la indiferencia de las autoridades ante el inminente inicio de las Olimpiadas:

aquí han matado al pueblo:
no eran obreros parapetados en la huelga,

eran mujeres y niños, estudiantes,

jovencitos de quince años,

una muchacha que iba al cine,

una criatura en el vientre de su madre,

todos barridos, certeramente acribillados

por la metralla del Orden y la Justicia Social.

A los tres días, el ejército era la víctima de los desalmados,

y el pueblo se aprestaba jubiloso a celebrar las Olimpiadas, que darían gloria a México.

(El libro rojo, 2008: 324)

Sabines insiste también, como Rosario Castellanos, Pacheco o Poniatowska, en la calma insultante, en la indiferencia generalizada, inexplicable, de un país que continuaba su rutina ante la mirada impasible de los asesinos:

El crimen está allí,

cubiertos de hojas de periódicos,

con televisores, con radios, con banderas olímpicas.

El aire denso, inmóvil, el terror, la ignominia.

Alrededor las voces; el tránsito, la vida,

y el crimen está allí.

Pero la memoria de la sangre, la sangre del anónimo de Tlatelolco de 1521, la sangre del Madrid de Neruda en el 36, «venid a ver la sangre por las calles, venid a ver la sangre por las calles», la sangre de «Las voces de Tlatelolco» de José Emilio Pacheco, la sangre, dice Sabines:

la sangre echa raíces

y crece como un árbol en el tiempo.

La sangre en el cemento, en las paredes,

en una enredadera: nos salpica,

nos moja de vergüenza, de vergüenza, de vergüenza.

La denuncia dramática del 2 de octubre deriva en una crítica irónica, furibunda, a las instituciones de un estado corrupto y represivo:

Tenemos Secretarios de Estado capaces

de transformar la mierda en esencias aromáticas,

diputados y senadores alquimistas,

líderes inefables, chulísimos,

un tropel de putos espirituales

enarbolando nuestra bandera gallardamente.

Las antologías recopilan también poemas de autores jóvenes que no vivieron el 2 de octubre, los hijos de Tlatelolco, que recuperan la memoria de los muertos asimilada como herencia ineludible para la construcción de los discursos

estéticos e ideológicos del siglo xxi. Son interesantes en este sentido las propuestas de Víctor Joel Armenta y María Teresa Irazaba. El primero construye un poema dividido en ocho partes titulado «De otra generación» (El libro rojo, 2008: 76), en el que la voz del poeta aparece distanciada de los acontecimientos en el tiempo, aunque se sitúa en el espacio mítico de Tlatelolco:

Yo no vi la muerte

en estas ruinas que ahora veo [...]

Yo no vi el relámpago de Bengala

el rayo de la muerte descendiendo.

Yo no vi en Tlatelolco la muerte acuchillada.

«Somos otra generación que circula en las venas infinitas / gente nueva / arrancándole vivencias a la memoria de los otros». Esa nueva generación, sin embargo, que vive en una ciudad bulliciosa «que ha cicatrizado sus heridas», puede convocar el silencio durante un instante, mirar la plaza, escuchar la estridencia de las balas y los gritos de pánico, recuperar la sangre como herencia inevitable, invocando a la memoria del dolor como memoria de una lucha colectiva, también en el presente: «porque somos una generación distinta / que sabe amar tanto como aquellos, / gente nueva / que no sabe quedarse sin banderas / que somos carne / y sangre de un país de hombres y mujeres / con estirpe de gigantes / metidos en el pecho».

Maria Teresa Irazaba plantea la imagen de una niña que nace el dos de octubre y reduce su reflexión a un ámbito familiar en el que no se recuerda la memoria de los muertos. La lucha de su madre es la de construir una familia, su padre no alude a la matanza y recuerda con nostalgia la antorcha olímpica. Cada 2 de octubre lo único que se celebra es su cumpleaños: «para ocultar nuestra soledad / nos colocamos un antifaz / sonreímos un rato a las visitas / y cerramos la puerta» (El libro rojo, 2008: 210). El poema recuerda que no fue asesinada en Tlatelolco, pero frente a la recuperación de la memoria y la invocación a los muertos del poema de Víctor Joel, Irazaba concluye sus versos planteándose si los militares

«no dispararon en mí / alguna lenta puerta», una puerta de indiferencia y de hastío, de soledad, de una generación que también ha heredado el silencio, la rutina y el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

ALEMANY, Carmen: Residencia en la poesía, Alicante, Universidad de Alicante, Cuadernos América sin nombre, 2006.

AROCHE Parra, Miguel: 53 poemas del 68 mexicano, México, Editora y Distribuidora Nacional de Publicaciones, 1972.

AYALA, Leopoldo, José tlatelpas y Mario ramírez: El libro rojo del 68, México, Feseapp dF ac-La Guirnalda Polar-Editorial Cibertaria-Partido del Trabajo DF-Corriente Cultural del Maíz Rebelde, 2008.

BENEDETTI, Mario: Los poetas comunicantes, México, Marcha, 1972.

BONIFAZ NUÑO, Rubén: El ala del tigre, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

CAMPOS, Marco Antonio y Alejandro toledo: Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968, México, unam, 1998.

GALARZA ZAVALA, Jaime: El aire del hombre: poesía, México 1968, Quito, Escuela Permanente del Pensamiento Revolucionario, 1970.

PACHECO, José Emilio: No me preguntes cómo pasa el tiempo, México, Joaquín Mortiz, 1969.

PONIATOWSKA, Elena: La noche de Tlatelolco, México, Era, 1998.

ZENTENO, Alejandro (ed.): Epopeya del 68. Antología poética, México, Nube y Arena Ediciones, 2008.

1. El corpus poético es amplio y desordenado y en este breve acercamiento,

además de las referencias de los grandes poetas del momento, partimos del análisis de algunas de las múltiples antologías sobre el 68 publicadas durante estas cuatro décadas, como las de Miguel Aroche Parra (1972), 53 poemas del 68 mexicano; Jaime Galarza Zavala, El aire del hombre: poesía, México 1968 (1970); Marco Antonio Campos, Poesía sobre el movimiento estudiantil de 1968 (1980) y Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968 (1996), y las más recientes El libro rojo del 68 (2008), compilada por José Tlatelpas, Leopoldo Ayala y Mario Ramírez, y Epopeya del 68. Antología poética, de Alejandro Zenteno (2008). El criterio general de estas antologías es compilar poemas temáticamente referidos al movimiento estudiantil del México de 1968, en muchos casos ordenados alfabéticamente o respondiendo a juegos como los sesenta y ocho poetas del 68, sin definiciones estéticas ni marcos cronológicos, que presentan al lector un conjunto de textos poéticos como «parte y consecuencia de la lucha estudiantil y social de los mexicanos, por ello es una fuente primaria que registra los hechos, su entorno, su resultado y síntesis en la poesía de un pueblo, su arte visual y pensamiento» (El libro rojo, 2008: 33).

MAX AUB: LITERATURA TESTIMONIAL Y DENUNCIA DE LOS MECANISMOS DE CONTROL BIOPOLÍTICOS

María Soler Sola

Università degli Studi di Siena

Señala Foucault que uno de los privilegios más característicos del poder soberano fue siempre el derecho de hacer morir o dejar vivir a sus súbditos. Ahora bien, indica el intelectual francés que, a partir de la edad clásica, Occidente vive un profundo cambio en los mecanismos de poder al dejar de apoyarse en el derecho de muerte para pasar a ocuparse y ejercer un completo control sobre la vida (2005: 165). La política moderna se convierte en biopolítica ya que el poder se sustenta en la gestión calculada de la vida y en la administración de los cuerpos. El hombre moderno pasa a ser «un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente» (Foucault, 2005: 173). Agamben subraya que la declaración de derechos del hombre forjó el paso de una soberanía real a una soberanía nacional. El súbdito del Antiguo Régimen se convirtió en ciudadano del estado moderno, pues, al nacer, la persona queda inscrita en el orden jurídico-político del Estado-nación y ya no es simplemente un hombre sino un ciudadano que forma parte de la estructura de ese Estado-nación, siendo, además, fundamento de su legitimidad y de su soberanía (Agamben, 1998). De este modo, los términos hombre y ciudadano se sobreponen de manera que el primero queda incluido en el segundo. Surge así una compleja problemática que llega hasta el presente de nuestros días puesto que los derechos inalienables del hombre quedan desprovistos de cualquier tutela en el mismo momento en el que nos enfrentamos con un individuo que ha perdido su condición de ciudadano.

Solo tomando en consideración estos presupuestos podremos comprender la política que tanto España como Francia llevaron a cabo durante finales de los años treinta y principios de los cuarenta del pasado siglo.

El 9 de febrero de 1939 el Gobierno del general Francisco Franco dicta la Ley de Responsabilidades Políticas,[1] la cual, entre otras sanciones represivas, permitía a

los tribunales «declarar la pérdida de nacionalidad de los que no merecen el honor de seguir siendo españoles» (Boe, 44, 1939: 824). Resultan particularmente interesantes los textos de los subapartados «m», «n» y «ñ» incluidos en el artículo 4, y que establecen como causas de responsabilidad política «haber permanecido en el extranjero desde el dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis sin reintegrarse al territorio nacional en un plazo máximo de dos meses», «haber salido de la zona roja después del Movimiento y permanecido en el extranjero más de dos meses» y «haber cambiado la nacionalidad española por la extranjera o haber autorizado para ello a los que estén sometidos a su potestad o guarda, siempre que tal hecho se haya producido a partir del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis» (Boe, 44, 1939: 827).

Probablemente, la dureza de las penas establecidas por esta ley y la terrible represión de los franquistas, que una vez terminada la guerra ejecutarían solo en el año 1939 a más de cien mil personas, jugaron un papel determinante en la decisión tomada por los miles de refugiados en Francia de no regresar a España pese a las amenazas y chantajes del Gobierno francés. La legislación francesa establecía que para poder residir en Francia todo exiliado debía pedir asilo político; aquellos que no recibieran tal estatuto serían rechazados. Además, durante el éxodo masivo de 1939, Francia otorgaría solo el derecho de residencia a aquellos españoles poseedores de un visado de autorización de prefecto, siempre que tuviesen los medios de subsistencia necesarios y los albergase alguna persona que pudiese garantizar por ellos. Todos aquellos españoles que no poseyesen papeles, así como todos los milicianos, serían internados en campos de concentración. Esta situación se complica cuando, el 27 de febrero de 1939, Francia reconoce el Gobierno nacional de Francisco Franco.[2]

Todas estas políticas apuntaban a la marginación de un amplio sector de personas que, no siendo consideradas ciudadanos, perdían todos sus derechos. Tal y como apunta Giorgio Agamben, en el sistema de Estado-nación «i cosidetti diritti sacri e inalienabili dell'uomo si mostrano sprovvisti di ogni tutela e di ogni realtà nel momento stesso in cui non sia possibile configurarli come diritti dei cittadini di uno stato» (2005: 139).

Si anular cualquier estatuto jurídico en el individuo conlleva inevitablemente la creación de un ser inclasificable que se sustrae a cualquier ley o tutela judicial, la construcción de los campos de concentración supone el establecimiento de espacios que quedan fuera de cualquier tipo de derecho penal o carcelario.

Agamben define el campo de concentración como «lo spazio che si apre quando lo stato di eccezione comincia a diventare la regola» (2005: 188). De este modo, los internados son desprovistos de cualquier estatuto político, siendo reducidos, siguiendo la terminología agambeniana, a simple vida desnuda. Por ello podemos considerar el campo de concentración como el espacio biopolítico por antonomasia puesto que el poder se ejercitará sobre la más pura vida biológica de sus prisioneros.

A la muerte jurídica sigue un proceso que apunta directamente a convertir al internado en un simple automatismo biológico del que poder disponer por completo. El debilitamiento físico juega un papel primordial en la transformación que vivirá el sujeto y que lo conducirá a ser un «musulmán». Así pues, temas como el hambre, la sed o el frío tendrán especial relevancia en el testimonio aubiano sobre los campos de concentración ya que, a través de su desarrollo, Aub denunciará los diferentes mecanismos e instrumentos de control y opresión biopolíticos actuados en los campos.

En Diario de Djelfa, la sed será uno de los argumentos principales que pondrán de manifiesto las terribles carencias a las que los internados eran sometidos. En el poema «Cancionerillo africano», Aub creará una imagen del clima extremo al que eran expuestos los reclusos mediante la antítesis «la rambla, torrente o sed» (1998: 101). Al clima de Argelia hace alusión también la composición «Simún», donde, en el segundo verso –«boca sedienta, sediento» (Aub, 1998: 107)–, el poeta expresará, a través de una poliptoton, cómo la sensación de sed aumenta hasta poseer completamente al hombre. En «Salmo cxxxviii», la referencia a esta formará parte de una perífrasis con la que se alude al campo de Djelfa: «Junto a los ríos del desierto oscuro, / ríos de verdad y sed / lloramos a España muerta, / la que se fue» (Aub, 1998: 110). A través de la referencia a la sed, Aub describirá, en los primeros versos del poema «Mora», la topografía del campo: «El sol, la sed. / Al norte, Argel» (1998: 124-125). El tema cobrará fuerza en este poema al ser contrapuesto con la ligera descripción de una mora que, cubierta en telas blancas, atraviesa el desierto. El contraste se acentuará gracias al uso del paralelismo establecido entre los dos últimos versos y los dos primeros: «El sol, la sed. / Al norte, Argel» (1998: 124-125).

En el relato «Una historia cualquiera», el personaje-narrador Luis Le Portiller describirá las terribles condiciones en las que se efectuó su traslado a pie desde París hasta Toulouse. Al cansancio de los presos se le sumará la ridícula «prohibición absoluta de apartarnos ni siquiera para beber agua» (Aub, 2006:

132). El narrador insistirá en el argumento al centrar la atención del lector en uno de los internados que «se pasó kilómetros y kilómetros diciendo: “Agua, agua, agua”» (Aub, 2006: 132). Episodio similar lo encontramos en Campo francés, donde quien pronuncia las palabras «tengo sed» (Aub, 2008: 379) es uno de los personajes más desvalidos, un anciano.

Otro de los leitmotiv que atraviesan la obra de Aub es el hambre. No es casualidad que lo primero que el internado aprende en el campo sea el valor de los alimentos. Para dar una idea de tal valor, el autor pondrá especial atención en los desesperados gestos que realizan los prisioneros mientras se esfuerzan por llevarse algo a la boca. En «Los roedores de huesos», el lector descubre a los internados encogidos comiendo restos de camellos en avanzado estado de descomposición. La tensión dramática de la escena se acentuará a través de la metáfora que equipara a los reclusos con hienas.

Similar a la posición de los «roedores de huesos» es la adoptada por Casanada en la composición «Toda una historia»: «Acurrucado en horquilla / Casanada bien tapado / bajo su manta se come / sus excrementos» (Aub, 1998: 72). La misma escena la encontramos en El limpiabotas del Padre Eterno, donde, tras describir la escasa dieta de los internados en el campo especial, el narrador informa de que «El Málaga se come sus excrementos» (Aub, 2006: 315). El lector es capaz de comprender, de este modo, la importancia que cada cucharada de sopa, que cada bocado de pan tenía en el campo.

Si, como apunta André Michalski, el pan «no sólo es fuente de calorías, sustento cotidiano y universal de todas las civilizaciones del Mediterráneo, [sino que] es además, el objeto de la comunión entre hombres» (1979: 414), este significado se perderá completamente en los campos de concentración para dar paso, como advierte Primo Levi, a la ley de «mangia il tuo pane e, se puoi, quello del tuo vicino» (2005: 42). La vida de los internados girará en torno a este alimento, símbolo del sustento necesario para la vida. El pan será moneda en los intercambios comerciales que se realizaban entre los reclusos, tal y como se muestra en el poema aubiano «In Memoriam», donde podemos leer los siguientes versos: «Lo que se tuvo y robó / vendido por poco pan» (Aub, 1998: 37). En El limpiabotas del Padre Eterno encontramos, de nuevo, una alusión al comercio del pan:

–[...] ¿No me da un cigarro?

–Sí.

–¿Una cajetilla? ¿Media? Es para cambiarla.

–¿Por pan?

–No. Alberto me lo quita todo.

(Aub, 2006: 321)

En todo el testimonio aubiano puede constatarse la denuncia a la deliberada escasez de alimentos que distingue el universo concentracionario y que debilita al recluso hasta conducirlo a la muerte. La exigüidad de víveres es, bajo esta óptica, un medio del poder biopolítico para «deshumanizar» al prisionero, quien –en muchos casos– renunciará a toda solidaridad para con sus compañeros tratando de salvarse individualmente:

UN VIEJO (grita). –¡Me han robado la leche!

El grito del Viejo produce cierto revuelo.

LUIS. –¿Qué? A ver. (En voz alta, decidido.) Cuento hasta diez para que aparezca el ladrón.

Todos se apartan del Largo.

[...]

EL LARGO (llorando). –Es más fuerte que yo... Yo... yo hago lo que puedo.

(Aub, 2007: 171)

La premeditada carestía de alimentos a la que son sometidos los internados

apuntaba a dominarlos a través de sus necesidades primarias. Se los obligaba de este modo a descender a un «nivel primitivo», controlados exclusivamente por la sensación física que produce el hambre. El mismo Jacobo, cuervo antropólogo, observa:

El hombre es el más materialista de los animales. El comer, su principal ocupación: no le importa tanto lo que come, sino lo que comerá; su norte, lo que reverencia, le pasma, embelesa y arroba: lo primordial (Aub, 2006: 222).

La fuerte crítica que Aub realiza surte efecto gracias al uso de la ironía ya que esta permite al lector captar con amargura las ínfimas condiciones de vida a la que los reclusos eran expuestos. Si bien Jacobo realiza sus observaciones pensando que estudia al hombre en su hábitat natural, el lector sabe que el docto cuervo está cometiendo un error y que lo que describe en su Manuscrito es el comportamiento humano en un espacio de excepción como el campo de concentración.

La ironía permitirá al autor afrontar la realidad concentracionaria de manera menos dolorosa y angustiada. Además, al encerrar en sí la posibilidad de afirmar lo contrario de aquello que se pretende expresar, este recurso permite romper con el sentido unívoco del lenguaje y revelar la esencia contradictoria del mundo tras las alambradas:

–¿No le duele el estómago? –le pregunta Albert, el practicante.

–Antes de la guerra, sí. Pero con doce años y medio de dieta se me ha pasado.

–Sí, es lo mejor para las úlceras.

(Aub, 2006: 293)

La ironía pondrá de manifiesto la absurdidad imperante del sistema

concentracionario pues hombres, que antes de ingresar en él no habían cometido jamás un delito, en el campo se ven obligados a robar para poder saciar su hambre. Este es el caso de Fermín en «El limpiabotas del Padre Eterno», quien, antes de su entrada en el campo, era médico:

[A Fermín] su indiferencia, su soledad y el hambre le llevaron, por sus pasos contados, a robar. Hurtaba cuanto le venía en mano, con tal de comer un poco más sin otro trabajo que alargar convenientemente la zarpa y desaparecer (Aub, 2006: 302).

Si, como en el caso anterior, Aub utiliza la animalización para mostrar las terribles consecuencias que el hambre tiene en el ser humano, no será este el único recurso que emplee para dicho fin. De hecho, el autor aludirá a la depauperación del cuerpo de los reclusos a través de la hipérbole e introducirá el tema de la disgregación en partes de la unidad corporal del hombre. Claro ejemplo de ello es la descripción que Celestino Grajales hace del «Málaga». En ella descubrimos una serie de hipérboles reductoras encadenadas con las que se pretende señalar esa «experiencia fragmentaria del cuerpo» a la que alude Sucasas en su ensayo «Anatomía del Lager» (2000: 202) y que refleja otra vivencia más profunda, el proceso interior a través del cual la bios del hombre pasa a ser mera zoe.

Antes no había reparado en él, mas ahora con la delgadez extrema del hambre la cara se le había alargado tanto que siempre parecía estar de perfil; el cuello de pollo desplumado, los hombros hundidos, el pecho dando relieve a las tristes costillas –esqueleto de barca, «lo que más me gusta del pollo es la barca», como confesó el Madriles mirándole, antes de diñarla–. El ombligo salido y, desde allí, harapos cayendo sobre residuos de alpargatas (Aub, 2006: 319).

A la tortura de la sed y el hambre cabe sumar la del frío al que son condenados los reclusos. Este, una de las principales causas de mortalidad en los campos, suele ir ligado al tema de la violencia y los castigos, como bien queda reflejado

en el apartado «Castigo» del poema «Toda una historia». En él, mediante la personificación y animalización de elementos como la madrugada, el cielo y el viento, Aub representa la amenazante y cruel naturaleza con la que deben enfrentarse diariamente los internados. A ello apuntan también los adjetivos y complementos del nombre que acompañan a dichos elementos: «madrugada agria», «cielo mordedor», «cielo jamerdado», «cielo de alabastro» (1998: 61), y frente a los cuales resalta el uso de la cosificación para referirse a los reclusos, así como los adjetivos utilizados para describir el precario estado físico con el que deben afrontar, y al que los reduce, el frío: «viles espantapájaros», «falanje [sic] de cárdenos», «lívido éxodo ralo», «veinte estacas de palo», «tronco que se va al viento» (1998: 61). La contraposición entre la ferocidad del clima y el deplorable estado en el que se encuentran los castigados se refuerza a través del paralelismo del cuarto y último verso –«piedra arriba y abajo» (1998: 61)– y el de los versos 23-24 y 35-36: «Desde lejos parecen / veinte estacas de palo» (1998: 61-62). En consonancia con el clima de Djelfa, las guardias moras se comportan también con gran dureza. Así, en la primera alusión al guardia moro: «El buen Sargento moro / con el palo en la mano / de barraca en barraca / busca retardatarios» (1998: 61), podemos observar la ironía que se establece a través del epíteto buen en oposición a la violencia de la que hace gala el Sargento. Dos veces más Aub plasmará la ferocidad de los guardias: en los versos 37 y 38 encontramos al «moro» al acecho de otros internos a los que poder castigar, mientras que en los versos 55 y 56 se muestra a los guardias armados que «gritan de vez en cuando» (1998: 62).

La relación establecida entre el frío y la violencia puede observarse también en «Yo no invento nada», donde se nos informa del castigo recibido por Yubischek tras haber encendido un fuego. La intensidad con la que el frío es descrito irá in crescendo a medida que la narración avance. De modo que, si la primera referencia se realiza mencionando simplemente el sustantivo «frío», ya en la segunda alusión el nombre es acompañado por el adjetivo «feroz» para precisar, pocas líneas después, las muertes debidas a la gangrena y las bajas temperaturas alcanzadas durante la noche (Aub, 2006: 118-119).

Aub insiste en la amenaza que suponen para el internado el clima y la naturaleza presentes en el campo. La conminación se personifica en la figura de Gravela, quien no dudará en mandar a Yubischek al fuerte Caffarelli, y en la figura del comandante del campo, cuyo comportamiento se revela brutal y carente de sensibilidad con los internados, muchos de ellos castigados por intentar combatir el frío:

–Hace tanto frío, mi comandante.

–¿Y qué es esto? –pregunta el mandamás por las señales amarillas que desfiguran el rostro del preso.

–Su ayudante, mi comandante.

–Vaya, vaya, así se te pasará el frío, ¿no? Y vuelve a enseñar los dientes.

(Aub, 2006: 123)

La absurdidad e ineficacia de la violencia es denunciada en las líneas siguientes, pues ni las amenazas ni los castigos podrán evitar que los internados traten de protegerse del frío, incumpliendo la prohibición de encender fuegos. La denuncia surtirá mayor efecto al mostrarnos la hipocresía del comandante, a quien descubrimos, más tarde, sentado frente a una chimenea «donde se queman troncos idénticos a los que con riesgo de su vida desmenuzan los internados» (Aub, 2006: 124).

No termina ahí la descripción de los mecanismos para el conseguimiento de la total alienación del hombre. A todo lo dicho hasta ahora cabría añadir el trabajo forzado impuesto a los internos. La humillación a la que se somete al recluso a través del trabajo queda evidenciada en el relato «Vernet, 1940», donde encontramos al narrador y a un combatiente de la Guerra Civil atareados en la limpieza de unas tinas repletas de excrementos. El narrador subrayará la afrenta sufrida incidiendo en las palabras de desprecio que les dirige uno de los guardias: «Límpialo mejor, si no quieres que te obligue a hacerlo con la lengua» (Aub, 2006: 140).

La violencia de las palabras del guardia puede equipararse a la utilizada por Gravela, quien, en «El limpiabotas del Padre Eterno», ridiculizará y maltratará a Godman, un judío que se niega a trabajar durante la celebración del Sabbath. Aub insistirá en la abyección de Godman, quien se arrodilla suplicante y ruega al ayudante una comprensión que este le denegará con desdén y menosprecio. La contraposición entre la actitud humillada del judío y la dureza de Gravela, que se divierte viendo implorar al recluso, acentuará el patetismo de una escena dirigida

a mover en el lector su indignación al comprobar cómo el trabajo es manipulado para acarrear e infligir mayor sufrimiento a los internados.

La estructura de los trabajos en los campos miraba a producir, a pequeña escala, la estructura jerárquica de los estados totalitarios. En su obra I sommersi e i salvati, Levi señala que el colaboracionismo surge a causa de las privaciones a las que eran sometidos los reos y las cuales los conducían a una existencia de pura supervivencia. Las condiciones en las que se encontraban los reclusos favorecían y alimentaban las aspiraciones que muchos de ellos nutrían por conseguir un trabajo que pudiese aportarles un poco más de pan con el que poder alimentarse (2007: 24-52). La crítica al colaboracionismo será también uno de los argumentos principales en los testimonios aubianos. En Morir por cerrar los ojos, el autor representará en el personaje del Griego la figura del colaborador y confidente de las autoridades del campo. A través de este personaje, Aub condenará la actitud egoísta de quien busca la salvación individual en detrimento de sus compañeros. De hecho, será el Griego quien afirme ante Julio que «lo que importa es uno» y quien le aconseje que «siempre conviene estar al pairo con los que tienen la sartén por el mango» (Aub, 2007: 157). El mismo Julio se convertirá en delator y cómplice de las autoridades que lo tienen recluido, pues, como viene a saberse por boca de Luis, Julio se ha convertido en «un chivato indecente» (Aub, 2007: 168). Un soplón será también Luis González, protagonista de «Un traidor», quien «denunciaba lo que sabía y lo que no» (Aub, 2006: 168) con tal de poder salir del campo y reunirse con su esposa. Otro ejemplo nos lo proporciona el personaje de Weissman en Campo francés. Aub describirá el paulatino proceso de envilecimiento que sufre este personaje a lo largo de la obra estableciendo un paralelismo entre la ayuda prestada por este a los opresores y los privilegios que va obteniendo. De manera que, si al inicio de su encierro en Roland Garros, Weissman se indigna al saber que un recluso ha robado la leche a otro porque «aquí somos todos compañeros» (Aub, 2008: 275), con el paso del tiempo su comportamiento será el del delator que denuncia a esos mismos camaradas para ganarse el favor de los gendarmes. Ya en el campo de Vernet encontramos a Weissman convertido en el jefe de la barraca 34 y dando órdenes a los demás reclusos. Aub denunciará así un sistema que tiende a asimilar a las víctimas con los opresores, corrompiéndolas y degradándolas hasta convertirlas en cómplices de su crimen. La condena va dirigida también al comportamiento de quienes, esperando salvarse individualmente, no dudan en infligir nuevos sufrimientos a sus compañeros de cautiverio. En la obra de Aub no hay espacio para el triunfo del egoísmo, siendo la salvación individual una solución inviable. A ello apuntan tanto la muerte de Julio como la traición que

sufre Luis González a manos de su mujer y su posterior muerte en un campo alemán, o el hecho de que, pese a su obediencia, Weissman sea deportado a otro campo.

El resultado de todo este proceso de alienación es un prisionero completamente apático que encarnaba ese finísimo límite que separa a los hombres de los no-hombres, la vida de la muerte, lo humano y lo inhumano. El «musulmán» es el cuerpo que constantemente recuerda lo que en otro momento y lugar fue. Un lector familiarizado con la literatura concentracionaria reconoce al «musulmán» en la descripción de Vidal, Fermín, «el Málaga», Dorca, Julián Castillo y «el Madriles»: «El Madriles está perdido. ¿Por qué no se muere? Ya todo le da lo mismo, peca a tientas, lo usan –los otros cinco que no nombro–. Bebe su orín: está caliente» (Aub, 2006: 320).

Aub sabe que el verdadero protagonista de sus relatos es el «hundido», la amenaza de convertirse en él que se cernía sobre todos los internados. Por ello, no podrá obviar argumentos como la sed, el hambre, el frío o el trabajo ya que describirlos constituye un acto de denuncia y un modo para desentrañar y combatir aquellos mecanismos biopolíticos de poder a los que los reclusos fueron sometidos en los campos de concentración de la Europa de los años treinta y cuarenta.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio: Quel che resta di Auschwitz, Turín, Bollati Boringhieri, 1998.

— Stato di eccezione, Turín, Bollati Boringhieri, 2003.

— Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita, Turín, Einaudi, 2005.

AUB, Max: Diario de Djelfa, Valencia, Edicions de la Guerra & Café Malvarrosa, 1998.

— Relatos II. Los relatos de «El laberinto mágico», Valencia, Biblioteca Valenciana, 2006.

— Morir por cerrar los ojos, Sevilla, Renacimiento, 2007.

— Campo francés, Madrid, Castalia, 2008.

FOUCAULT, Michel: Historia de la sexualidad: La voluntad de saber, Buenos Aires, Siglo xxi, 2005.

LEVI, Primo: Se questo è un uomo, Turín, Einaudi, 2005.

— I sommersi e i salvati, Turín, Einaudi, 2007.

Ley de Responsabilidades Políticas, Boe, 44 (1939), pp. 824-847.

MICHALSKI, André: «El pan, el vino y la carne en el Lazarillo de Tormes», en Manuel Criado de Val (ed.), La picaresca: orígenes, textos y estructuras, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 413-420.

RAFANEAU-BOJ, Marie-Claude: Los campos de concentración de los refugiados españoles en Francia (1939-1945), Barcelona, Omega, 1995.

SUCASAS, Alberto: «Anatomía del Lager (una aproximación al cuerpo concentracionario)», Isegoría, 23 (2000), pp. 197-2007.

1. Dicha ley no solo comprendía fuertes sanciones económicas que podían llegar a ser heredadas por los descendientes del condenado, sino también penas carcelarias, el confinamiento, el destierro y la inhabilitación para el trabajo.

2. A partir de ese momento serán válidos los pasaportes expedidos por las autoridades nacionales, aquellos emitidos por estas antes del 27 de febrero a individuos que siguiesen gozando de la protección consular española y aquellos expedidos anteriormente a la fecha de reconocimiento por las autoridades republicanas; los emitidos después de dicha fecha no tendrán valor (RafaneauBoj, 1995: 146-147).

REPRESENTACIONES HISTÓRICAS Y PERSPECTIVAS IDEOLÓGICAS

LOPE DE VEGA Y EL ENCARGO APROVECHADO

Algunas reflexiones sobre

El bautismo del Príncipe de Marruecos, pieza de corte histórico-político

Benedetta Belloni

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)

En el volumen IX de sus Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Marcelino Menéndez Pelayo (1964: 168) describió El bautismo del Príncipe de Marruecos[1] como una obra «de las más irregulares y desordenadas» que el Fénix compuso. Además, el filólogo atribuyó a la pieza dramática unos rasgos de «monstruosidad» (1964: 169) y absurdo debidos, de acuerdo con su hipótesis, a una fusión realizada a posteriori de dos comedias distintas. Efectivamente, el acto primero de la obra relata el célebre episodio histórico de la batalla de Alcazarquivir, mientras que el segundo y el tercero representan la conversión del príncipe de Fez y Marruecos y su bautizo en el Escorial delante del rey y de la corte. Si es verdad, entonces, que una línea de separación, en términos de desarrollo de la acción, se muestra de manera evidente entre la primera jornada y las dos restantes, quizá eso se explicaría por una necesidad concreta que tuvo Lope a la hora de manejar el material para la construcción de una obra de encargo como debió de ser, en opinión de Pedraza,[2] El bautismo del Príncipe de Marruecos.[3]

El diseño estructural establecido por el autor madrileño parece reconocer en el acto primero un cómodo prefacio al relato de la fase adulta de la vida del Jeque, momento fundamental del proceso personal del príncipe y, por eso, núcleo central de la teatralización de su historia. Sin embargo, como bien subrayan Oliver Asín y Pedraza, no hay que subestimar la importancia de la primera jornada, que se presenta, evidentemente, como la parte neurálgica del proyecto dramático entero:[4] también Pontón, valorando las reflexiones de los dos estudiosos, comenta que «el bautismo, así, no se entiende sin la batalla de los Tres Reyes, y por consiguiente el mensaje de la obra, y su mismo movimiento,

estarían incompletos sin ese primer acto» (2012: 806), resolviendo este investigador cualquier duda sobre la posibilidad de que la obra no se ajuste a un «designio unitario» (2012: 805). El acto segundo y el tercero, estructurados por el poeta a modo de monolito dramático, corresponderían a la natural continuación del acto primero, en su doble vertiente estructural y temática. Además, gracias a la «metamorfosis» religiosa del musulmán en ellas escenificada, las dos partes centrales de la comedia se distinguen también por encerrar en sí un mensaje con posibles implicaciones culturales e ideológicas,[5] estrechamente imbricadas, según nuestra opinión, en la llamada «cuestión morisca», principal asunto de política interior de finales del siglo xvi y principios del xvii y cuestión que verosímilmente influyó bastante cuando se escribió esta comedia lopesca.

EL ENCARGO DE MULEY Y LOS PROPÓSITOS DE LOPE

Lope conoció al príncipe de Fez y Marruecos durante la solemne ocasión de la ceremonia de su bautizo en el noviembre de 1593 (Oliver Asín, 1955: 147). En ese tiempo, estaba Lope al servicio del duque de Alba como secretario personal, lo cual le permitió al Fénix asistir al fastuoso acto al lado del Rey Católico, de los príncipes y de la más alta nobleza de la época. Entonces, al trabar el dramaturgo y el príncipe una profunda amistad después del dichoso acontecimiento,[6] Muley encargó a Lope una comedia sobre su vida. Es necesario subrayar que el valor del encargo puede asumir acepciones diferentes según la consideración de la fecha de composición de la obra.[7] Si tenemos en cuenta el periodo de referencia que Morley y Bruerton (1968: 234-235) y Pedraza (2012: 28) indican, o sea, los dos intervalos temporales entre 1595 y 1603 y entre 1593 y 1603 (con una clara preferencia a los últimos años del reinado de Felipe II), la operación se presentaría como un perspicaz expediente para acelerar la aceptación, dentro del acervo cristiano-viejo, de la nueva imagen de devoto creyente católico de Muley Jeque. Entonces la comedia debió de plantearse, según esta primera perspectiva, con una finalidad que respondería a la labor de afirmación social solicitada al poeta por el príncipe converso. De hecho, como comenta el mismo Pedraza (2001: 599), «Muley Xeque necesitaría con urgencia que la sociedad cristiana aceptara a Don Felipe de África».[8] Y qué mejor manera que la de aprovecharse del potente medio teatral y dejarse conocer como

«nuevo» príncipe cristiano frente al heterogéneo público del corral. Desde esta perspectiva, entonces, podríamos definir la obra, según una terminología actual, como el resultado de una acción de comunicación estratégica muy refinada para lograr consenso y acrecentar consecuentemente su reputación, su honra. A fin de cuentas, su condición de morisco, aunque ilustre, necesitaba una aceptación.

Si, en cambio, se admite la hipótesis de datación formulada por Pontón, es decir, se considera un lapso de tiempo más restringido, entre los años 1602 y 1603, el encargo adquiriría un sentido harto diferente: considerada la fecha propuesta, el mismo Pontón comenta que «la comedia se ve despojada de su valor noticioso, o por lo menos de su carácter urgente» (2012: 799). En otras palabras, aplazando la fecha de composición hasta los primeros años del siglo xvii, el encargo de la comedia se explicaría como una sutil maniobra concebida por don Felipe de África para reafirmar su estatus en la corte del hijo de Felipe II, una posición que, poco a poco, iba perdiendo vigor.[9] De todas formas, las circunstancias del encargo de la obra parecen estar confirmadas y, en ambos casos, Muley Jeque se nos aparece como el ideólogo de la obra y Lope como el artífice de su realización.

El análisis de la representación autoral del «cliente» demuestra cómo el Fénix perfiló al personaje del príncipe converso de manera perfectamente conforme al «contrato» suscrito. La circunstancia de la conversión del marroquí se originó en una ocasión especial, o sea, tras asistir el príncipe a la romería de la Virgen de la Cabeza en Andújar en el abril de 1593. Cuenta Lope en sus versos que el príncipe presenció, disfrazado, los festejos con la evidente intención de burlarse de la ley cristiana; sin embargo, al ver el Jeque desfilar a la imagen de María en la procesión, algo en su ánimo cambió: «A burlarme aquí venía, / y hele cobrado afición» (Vega Carpio, 2012: 912). La celebración de la fiesta de la Virgen está retratada por el Fénix como un magnífico y pintoresco espectáculo de religiosidad popular: la larga acción dramática, impregnada por un poderoso lenguaje de culto y devoción, es un dibujo perfectamente esbozado de lo que fueron en la época barroca las manifestaciones colectivas en torno a las imágenes sagradas. En fin, el propósito de Lope se dirige de manera evidente hacia la construcción de un intenso himno a la excepcionalidad de la potencia divina cuyo mensaje debía de ser, sin duda, la afirmación de la fuerza de la religiosidad católica.

Una vez satisfecha la comisión del príncipe, parece que Lope ambicionó aprovecharse él también del proyecto de encargo de Muley; en otras palabras, el

Fénix se dio cuenta de la buena ocasión que su propio producto artístico le proporcionaba para alcanzar unos objetivos personales: la primera finalidad, relacionada con la lógica comercial del teatro barroco, consistía en entretener a la audiencia y complacer su gusto; la segunda, más vinculada con la práctica del mecenazgo literario, radicaba en fortalecer su imagen como dramaturgo y alcanzar mayor prestigio en el ambiente nobiliario y de la corte. En lo que atañe al primer propósito, el diseño lopesco ambicionaba no defraudar el sistema de expectativas del público y lograr entonces su entusiasmo mediante el tratamiento de algunas temáticas en auge durante la época: en el caso de El bautismo del Príncipe de Marruecos, el asunto principal que implicaría una recepción positiva de la obra fue la exhibición del triunfo de la fe católica sobre la ley islámica y la declaración del rechazo de lo musulmán.[10] En cuanto a la segunda finalidad planteada, el proyecto quiso servirse de los mismos tópicos y de la propaganda político-religiosa para la difusión de la ideología del poder. Y precisamente en este último propósito entrevemos el papel fundamental que desarrolló, según nuestra opinión, el autor a la hora de intervenir como protagonista activo en la tarea de dirigismo ideológico de la comedia.

EL ESPECTÁCULO DEL BAUTIZO DEL PRÍNCIPE Y SUS IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS

Para una mejor interpretación del texto y de sus funciones ideológicas resulta imprescindible analizar el marco en el que está inmerso: efectivamente, en el drama lopesco que estamos analizando, el entorno histórico-político no solo es telón de fondo de la historia, sino que se convierte en una presencia muy fuerte, considerado el argumento central de la conversión cristiana de un sujeto musulmán. Si nos movemos dentro del periodo propuesto por Pontón para la acotación cronológica de la comedia (1602-1603), descubrimos que la pieza se intercala en una etapa del Gobierno filipino que podríamos definir como «fase preexpulsión»: nos referimos, en particular, a los momentos que anticipan el cierre del mayor problema de política interna de todo el siglo xvi, o sea, la llamada «cuestión morisca». Felipe III, en 1609, determinó la solución del controvertido argumento político a través del decreto de la expulsión definitiva de los hispano-musulmanes. Sin embargo, subrayamos que el problema morisco se mostró con toda su fuerza sobre todo durante el largo reinado de su padre,

afectando duramente a su gobierno e igualmente a las altas esferas eclesiásticas, convirtiéndose, en fin, en asunto político y religioso de primer plano no solo para las autoridades, sino también para la gente común. Mientras Lope componía la obra encargada por Muley, las esferas gubernamentales estaban preconizando una definitiva conclusión del problema. La derrota definitiva del Islam nacional tuvo entonces que atrasarse hasta el primer decenio del siglo xvii.

Ahora bien, llevar a las tablas de los corrales las semblanzas de un sujeto musulmán, aunque noble, resultaría una operación bastante arriesgada por parte del dramaturgo madrileño, dado el sentimiento común de islamofobia muy avivado en ese preciso momento histórico. Sin embargo, la comedia lopesca no pretendía contar la historia personal de un moro cualquiera, sino celebrar la conversión de un ilustre príncipe musulmán, heredero al trono de Marruecos. De esta manera, la victoria del cristianismo asumiría una acepción aún más significativa y la obra se convertiría en una artimaña de innegable e inmediato éxito a nivel social, primero, y luego también a nivel político.

Lo llamativo de las circunstancias del encargo de Muley residía, entonces, en que la leyenda del infante marroquí lograba entrecruzarse perfectamente con una fase muy peculiar de la historia de la España moderna: al darse cuenta de la notable coincidencia, Lope quiso servirse del encargo para la organización de un plan dramático que pudiese conseguir desde el punto de vista teatral una pujante reafirmación de los ideales cristiano-españoles vigentes en la época de los Austrias, frente a la persistente amenaza de los valores de la tradición islámica representados por la presencia muy vital del grupo minoritario morisco.[11] Por lo tanto, gracias a la sagaz intención de ensalzar los cuadros ideológicos dominantes, la imagen de Lope sacaría seguro provecho dentro del ambiente de la poderosa corte. Al fin y al cabo, así funcionaba la dinámica del mecenazgo. El mecanismo se fundaba, esencialmente, en dos principales facetas: «el de perpetuar y ensalzar la memoria del mecenas», como ilustra Enciso Alonso-Muñumer, «y el de cumplir con las necesidades de reconocimiento social del artista» (2008: 51). El afán de promoción personal en el marco de una sociedad cortesana como era la española en los siglos xvi y xvii representaba, para el escritor, un fuerte y constante estímulo que le animaba a aproximarse lo más cerca posible a las esferas del poder a través de la «explotación» de su propia obra artística. El producto literario, en fin, como comenta Teresa Ferrer (2007: 151), se consideraba como un ventajoso «medio para mejorar estado».[12]

El momento más relevante de esta obra lopesca que justifica la hipótesis del

encargo como mecanismo de promoción personal y de propaganda política es, sin duda alguna, la dramatización del fastuoso bautizo de Muley Jeque. La representación de la ceremonia es una escena dramática que sella oficialmente la trasformación cristiana del protagonista y que marca la victoria de la ley católica sobre la islámica[13] (considerado el momento histórico-político, la escena podría incluso representar una alegoría premonitoria de la victoria católica sobre los moros obtenida gracias a la expulsión definitiva de los moriscos en 1609). Lope, oculto bajo la máscara del personaje de Gaseno, relata la grandiosidad del acto siendo espectador directo de la ceremonia y testigo, a la vez, de la grandeza de la monarquía católica. A partir de las primeras líneas del retrato dramático de la suntuosa celebración, el discurso propagandístico está perfectamente claro.

Analicemos ahora los componentes que contribuyen a configurar esta misma escena dramática como excelente ejemplo del uso estratégico del lenguaje teatral: el dramaturgo se sirve de una técnica comunicativa (y persuasiva) que combina imágenes, palabras y música.[14] Además, no hay que olvidar la importancia delaparato escénico completo (decorados, efectos escenográficos y vestuario) para la construcción de una circunstancia teatral tan poderosa como es esta: el mismo Gaseno declara lo extraordinario y lo inimaginable que fue el evento del bautismo del príncipe (Vega Carpio, 2012: 950). Por lo tanto, todos los elementos presentes en los versos finales del acto tercero contribuyen a que se muestre la magnificencia de la monarquía hispánica. Primeramente, Lope contextualiza la ceremonia en el Real Monasterio del Escorial, grandioso edificio levantado por el mismo soberano Felipe II, dedicado al mártir Lorenzo y símbolo del poderío español del siglo xvi. Gaseno, convertido en cronista oficial de la ceremonia, empieza el relato ubicando a los protagonistas precisamente en la basílica: «En este sagrado templo, / del Santo español asado, / el católico Filipo / espera al Jeque africano» (Vega Carpio, 2012: 949). En segundo lugar, el narrador se dedica a la descripción de los protagonistas del acto ceremonial: lo sugestivo de los versos reside en el minucioso cuidado con el que Lope retrata el vestuario de los personajes de rango real. Concede el poeta mucha importancia a las gamas de colores, a los tejidos de la indumentaria y a los accesorios, por el valor simbólico que encierran. Por lo que se refiere al traje de Muley Jeque, Lope no considera relevante su descripción y, de hecho, opta por no mencionar los detalles del ropaje con el fin de resaltar sobre todo la alta carga simbólica del tinte blanco de su vestido: el blanco, color tradicional de la vestidura impuesta para el ceremonial del bautismo, enlaza directamente con el significado del «nuevo nacimiento», pues el bautizado se convierte en nueva criatura. En el contexto de la historia personal de Muley, entonces, la escena dramática conlleva

un sentido aún más relevante puesto que concierne a un individuo musulmán que se despoja de su vestidura islámica para revestirse en Cristo. El mismo color blanco es el elemento visual al que Lope recurre para asociar a Muley al Infante y futuro rey Felipe III: «de blanco viene vestido, / y también lo está de blanco / el gran príncipe de España, / que Dios guarde muchos años» (Vega Carpio, 2012: 949). La indumentaria de la madrina del Jeque, la infanta Isabel Clara Eugenia, está retratada con una atención particular ya que, además de referir el poeta el color de la tela, agrega detalles sobre el tipo de tejido y sobre los accesorios que lleva la princesa: «La señora Infanta ha sido / madrina, que sobre raso / pajizo y blanco, descubre / nuevos tesoros indianos» (Vega Carpio, 2012: 949). Para retratar a la hija de Felipe II, futura soberana de los Países Bajos, Lope acude a pormenores aún más demostrativos: el raso alude a la brillantez y a la alta estimación de la figura real, ulteriormente ensalzada gracias a la referencia al tinte dorado de la tela (color de evidente peso simbólico por vincularse con el poder divino) y a las joyas procedentes de las riquezas de las colonias españolas en América. Por último, retrata el poeta al monarca: «su vestido, humilde y negro / como viudo, y realzando / esta singular modestia, / la barba y cabello cano» (Vega Carpio, 2012: 950). Felipe ii contrasta con las figuras reales descritas anteriormente al aparecer envuelto en el color negro de su vestimenta, mostrando distanciamiento y solemnidad.[15] Las canas representarían un símbolo de sabiduría y madurez (recordemos que el soberano falleció solo cinco años después del bautizo de Muley).[16]

El último componente que perfecciona el cuadro de la ceremonia del bautismo de Muley está representado por la descripción muy realista del círculo restringido de invitados que asisten al evento. Son todos personajes que ostentan un título de nobleza y que pertenecen a las más altas esferas del poder: el Fénix relata la presencia de diecinueve señores y la del limosnero real (Vega Carpio, 2012: 951-952).[17] Es evidente que la presencia del contorno nobiliario concede gran relevancia a la circunstancia del bautismo del príncipe. Lope retrata con habilidad y precisión al cortejo real y nobiliario que desfila en el Monasterio para la dichosa ocasión. En primer lugar, para la construcción dramática del grandioso acontecimiento, el poeta parece otorgar gran importancia a la información visual: fabrica, de hecho, una armazón escenográfica asombrosa que ambiciona dejar boquiabierto al público del corral. El objetivo principal es, naturalmente, el de consolidar el mensaje de la potencia de la monarquía y de la nobleza española. En segundo lugar, en los últimos versos de la obra, el Fénix deja paso al discurso del Jeque pronunciado durante la celebración, un acto cargado de profundo simbolismo. Sin embargo, más que poner el acento sobre el

peso (histórico, político y religioso) de su conversión, don Felipe de África exalta su discurso con un énfasis especial dedicado a las tres figuras reales presentes («que ningún hombre se ha visto / al punto que yo he llegado, / que al cielo, al sol y a la luna / diré que besé las manos», Vega Carpio, 2012: 953), de modo que, una vez más, el programa propagandístico planeado puede emerger incluso a través de la representación metafórica del sistema solar, según el cual el soberano personifica el Sol y sus hijos los otros objetos celestes.

CONCLUSIÓN

Asistir a la representación de la excepcional parábola existencial del noble musulmán converso en la obra lopesca Tragedia del rey Don Sebastián y bautismo del Príncipe de Marruecos significa recorrer la historia del Mediterráneo de finales del siglo xvi: por un lado, la batalla de Alcazarquivir, la inclusión de Portugal en la monarquía hispánica, las contiendas políticas españolas con los ingleses, marroquíes y portugueses, y, por el otro, la fase posterior a la rebelión de las Alpujarras, la amenaza del destierro general y el proceso fallido de asimilación de los hispano-musulmanes. El cuadro histórico-político en el que está enmarcado el drama del Fénix es un componente que otorga un significado más rotundo a la obra y que esconde, quizá, un propósito paralelo del dramaturgo: Lope se sirvió del encargo de Muley para construir una comedia que, además de relatar, por contrato, «la historia ejemplar» del encargante,[18] intenta abordar indirectamente un tema de inmediato interés político y social, a fin de reafirmar sin términos medios la ideología del poder.[19] Una vez más, Lope se mostró dispuesto a componer una obra que lograra respaldar los sectores del mando, demostrando de esta manera que su lucha por conseguir mecenazgo (nobiliario o regio, según las épocas) fue un capítulo fundamental de su larga vida literaria. A fin de cuentas, siempre hay que recordar que una de las facetas menos evidentes pero, sin duda, más concretas del hecho teatral fue la de ser, como explica Teresa Ferrer (2008: 115), «un instrumento útil para hacerse visible en la sociedad cortesana y para medrar».

BIBLIOGRAFÍA

ALBALADEJO MARTÍNEZ, María: «Vestido y Contrarreforma en la corte de Felipe ii: las virtudes del traje femenino español a través de la literatura de Trento», Tonos Digital, 24 (2013), pp. 1-21.

BOUZA, Fernando: «Realeza, aristocracia y mecenazgo (del ejercicio del poder modo calamo)», en Aurora Egido Martínez y José Enrique Laplana Gil (eds.), Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 69-88.

ENCISO ALONSO-MUÑUMER, Isabel: «Nobleza y mecenazgo en la época de Cervantes», Anales Cervantinos, xl (2008), pp. 47-61.

FERRER VALLS, Teresa: Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): estudio y documentos, Valencia, uned-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.

— «De los medios para mejorar estado. Fiesta, literatura y sociedad cortesana en tiempos de “El Quijote”», en Bernardo José García García y María Luisa Lobato (coords.), Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 151-167.

— «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa», en Aurora Egido Martínez y José Enrique Laplana Gil (eds.), Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin, Zaragoza, Institución Fernando el Católico-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 113-34.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Santander, csic, 1964, tomo vi.

MORLEY, S. Griswold y Courtney Bruerton: Cronología de las comedias de Lope de Vega (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica), trad. de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

OLEZA, Joan: «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en José Luis Canet (coord.) y Joan Oleza (ed.), Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia,

Londres, Támesis Books, 1986, pp. 251-308.

OLIVER ASÍN, Jaime: Vida de don Felipe de África, príncipe de Fez y Marruecos (1566-1621), Madrid-Granada, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Menéndez y Pelayo-Instituto Miguel Asín, 1955.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: La tragedia del rey don Sebastián y la figura de Muley Xeque», en Roberto Castilla y Miguel González (eds.), La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua», Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 591-516.

— «Episodios de la historia contemporánea en Lope de Vega», Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, xviii (2012), pp. 1-39, <http://revistes.uab. cat/anuariolopedevega/article/view/v18-pedraza> [consulta: 18.04.2013].

PONTÓN, Gonzalo: Prólogo, en Lope de Vega Carpio, El bautismo del príncipe de Marruecos, en Comedias de Lope de Vega. Parte XI, coord. L. Fernández y G. Pontón, Madrid, Gredos, 2012, pp. 793-821.

ROMANOS, Melchora: «Felipe II en La tragedia del Rey Don Sebastián y el bautismo del príncipe de Marruecos de Lope de Vega», Edad de Oro, xviii (1999), pp. 177-191.

VEGA CARPIO, Lope de: «El bautismo del príncipe de Marruecos», ed. G. Pontón, en Comedias de Lope de Vega. Parte XI, coord. L. Fernández y G. Pontón, Barcelona, Gredos, 2012.

1. La obra aparece en la primera lista de El peregrino en su patria (1603) con el título El príncipe de Marruecos y fue publicada en la Parte XI (1618). Sobre el título de la obra, remito a Pontón (2012: 800 n. 16).

2. Sobre la estructura de la obra, Pedraza Jiménez (2001: 597) comenta que «la verosímil hipótesis de que sea pieza de encargo explicaría algunas de sus peculiaridades estructurales. Sin duda, el príncipe de Marruecos exigiría a su amigo y protegido que siguiera con detalle su historia personal y familiar, aun a costa de unidad dramática. Desde esta perspectiva, la distribución de los actos resulta sumamente coherente».

3. Se divisa, a pesar de todo, cierto ajuste armónico en la disposición interna que,

si bien oscurecida por una más que evidente ruptura de la unidad de acción, es elección que debe de atribuirse a un preciso diseño autoral. Sobre esto, Oliver Asín (1955: 170-171) comenta que «entre el acto primero y los restantes existe una indiscutible relación que Menéndez Pelayo no vio porque, al desconocer la personalidad histórica de Muley Jeque, no podía comprender el desastre de Alcazarquivir como un suceso trascendental en la vida del Príncipe, es decir, como un suceso del que precisamente dependían los acontecimientos escenificados en los actos siguientes».

4. Véase Pontón (2012: 805-808).

5. A propósito del «drama histórico» en la producción teatral del primer Lope, Oleza (1986: 252) comenta que «El drama se articula todo él en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico, es un espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes. Al drama le es confiada, en la división del trabajo que se impone la institución teatral barroca, la misión trascendente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico...».

6. De su estrecha relación son claros testimonios las dedicatorias, las cartas y los sonetos que Lope y don Felipe de África se dedicaron recíprocamente. Para más información acerca del tema, remito a Asín (1955: 183-188).

7. En el prólogo de su edición, Pontón (2012: 798-799) reconstruye todas las hipótesis formuladas por la crítica sobre la determinación de la fecha de composición de la obra hasta el momento de su trabajo. Además, el investigador plantea (2012: 799) su propuesta de datación a partir de un dato específico, presente en el verso 2249 de la pieza: la referencia a la canonización de San Raimundo de Peñafort, detalle que no había sido tenido en consideración anteriormente y que obliga a una revisión de las antecedentes acotaciones cronológicas de la obra lopesca.

8. Pedraza Jiménez (2012: 18) define la comedia como una «carta de presentación en la sociedad cristiana».

9. Pontón comenta que, «muerto el Rey Prudente, Felipe de África mantuvo durante un decenio la preeminencia que este le había asegurado [...]. A pesar de los beneficios de que gozaba, tuvo que pasar buena parte del año 1600 reclamando insistentemente el cobro de sus rentas, cosa que finalmente obtuvo»

(2012: 795-796). Está claro, por tanto, que en los primeros años del reinado de Felipe III, don Felipe de África había perdido ese papel tan fundamental que, en cambio, desempeñó durante el gobierno de Felipe II por los conflictos existentes entre España y Marruecos. A partir de esta consideración, bien se puede entender el motivo del encargo de la comedia: Muley, una vez perdida esa central función, intentó recobrar apoyo, e incluso sustento económico, por parte del nuevo soberano. Así explica Pontón (2012: 800): «Si se trató de un encargo, este podría haberse debido a la necesidad de Muley Jeque de afianzar o sostener su posición en la corte tras el advenimiento de un nuevo monarca menos proclive que Felipe II a dispensarle favores...». Por tanto, como veremos más adelante en el artículo, la exaltación de la monarquía y de sus valores debió de ser uno de los temas fundamentales a la hora de concebir el proyecto de la pieza teatral. Lope bien se aprovechó de la intención de don Felipe, al coincidir esta con sus objetivos personales.

10. Sobre los objetivos del teatro comercial, Pedraza Jiménez (2012: 20) comenta que «el teatro popular y masivo nunca atenta frontalmente contra los sentimientos colectivos. Ni quiere (porque el poeta participa, en cierta medida, de los valores compartidos por su público), ni puede (porque existen mecanismos de control para impedirlo), ni debe (porque trata de crear un espectáculo de comunión estética, de identificación emotiva con las vicisitudes de los protagonistas, y eso sería imposible sin una conexión simpática con el auditorio)».

11. Comenta Pontón que «indisociable de la cuestión política es la vertiente religiosa, tan patente en esta obra. Las diferencias entre la fe cristiana y la islámica se presentan en una gradación de creciente seriedad e inevitables tintes populistas» (2012: 808). Sobre los posibles enlaces entre la comedia lopesca y la cuestión morisca, remito al mismo Pontón (2012: 809).

12. A este propósito, Ferrer (1993: 47-48) comenta que «El mecenazgo [...] marcó la andadura de muchos de los artistas de nuestro Siglo de Oro. Porque hay que tener en cuenta que la cuestión del mecenazgo literario de la nobleza tiene dos vertientes: una, la del encargo concreto de piezas teatrales. Otra, la del mecenazgo como aspiración, que podía conducir al autor teatral a convertir sus obras en un valor de trueque, útil para conseguir beneficios en especie, puestos en la corte, capellanías, regalos familiares».

13. También Pontón (2012: 809) subraya este aspecto.

14. Véanse las acotaciones del dramaturgo, por ejemplo: «Salga por una parte el de Marruecos, con gente, vestido de blanco; por otra, el rey Filipo, la Infanta y el Príncipe, y acompañamiento y música» (Vega, 1994: 516).

15. Albaladejo Martínez (2013: 3) apunta que «según la historiadora Marzia Cataldo Gallo "El negro tuvo una difusión creciente, proporcional a la expansión política de España y favorecida por la gravísima crisis, provocada por la reforma luterana, que en los primeros decenios del siglo xvi sacudió los cimientos de la Iglesia Católica Romana. El negro fue recomendado como símbolo de seriedad y rigor tanto por los seguidores de la Reforma como de la Contrarreforma". Felipe II, interesado por hacer prevalecer el espíritu sobrio y humilde de la Contrarreforma a través de su imagen, lo popularizó convirtiéndolo en el color más característico del atuendo español durante su reinado».

16. Sobre la presencia excepcional de la figura de Felipe II en la Tragedia del rey Don Sebastián, véase Romanos (1999).

17. Acerca de la escena citada, véase el comentario de Oliver Asín (1955: 139-140) y el de Pontón (2012: 951).

18. Véase Pontón (2012: 809).

19. Comenta Pontón que «la poderosa ideología que atraviesa la obra podría llevarnos a pensar que Lope antepuso la significación histórica, política y religiosa a los resultados dramáticos» (2012: 810).

LAS RELACIONES ENTRE ESPAÑA E INGLATERRA

Notas sobre su repercusión en la poesía y el teatro del siglo XVII

Zaida Vila Carneiro

Universidad de La Rioja

Los vínculos entre la Corona española y la inglesa han oscilado a lo largo de los siglos entre alianzas y guerras. Desde la ruptura del rey Enrique VIII con Roma, con la consecuente instauración del anglicanismo, Inglaterra estuvo agitada, principalmente, por motivos religiosos. Esta circunstancia provocó que se empezase a crear un odio generalizado en torno al catolicismo y sus defensores, de entre los que destacaba la monarquía española.

La hija de Enrique viii y Catalina de Aragón, María Tudor, se casó con Felipe ii de España, reanudando, de este modo, los vínculos entre las dos coronas y estableciendo, de nuevo, el catolicismo en Inglaterra. Con la muerte de María en 1558 y la ascensión al trono de su hermanastra Isabel, se volvió al anglicanismo. La debilitación de las relaciones entre España e Inglaterra no fue, sin embargo, inmediata, puesto que ambos países tenían en común su enemistad con Francia.

En 1584, el embajador español, Bernardino de Mendoza, es expulsado de Inglaterra, acusado de participar en una confabulación para destronar a Isabel I.[1] Esto supondrá un duro golpe para las relaciones anglo-españolas y, en 1585, ambos países entrarán en guerra. La derrota, en 1588, de la Armada invencible –la gran expedición enviada por Felipe ii para la conquista de Inglaterra– supuso el punto de inflexión del conflicto bélico entre las dos naciones.

La paz entre España e Inglaterra llegó con la subida al trono de Jacobo i, de quien Cánovas del Castillo dice «mostró tal deseo de tratar con España y comenzó a ser tan tolerante con los católicos, que parecía prudente intimar con él, esperando de esta suerte atraerle a la religión de su madre, la infeliz María Estuardo» (1854: 193).

El tratado de paz firmado por el monarca inglés y Felipe iii, en 1604, duró 20 años. La causa de la ruptura de las relaciones entre las dos coronas parece radicar en el desastre diplomático que supuso el viaje de Carlos Estuardo a Madrid en 1623, el cual tenía como objetivo acelerar las negociaciones de su matrimonio con la infanta María, hermana de Felipe iv.[2] El príncipe de Gales, agraviado por el engaño del que había sido víctima por parte del monarca español y Olivares, aprovechó su subida al trono para declararle la guerra a España. A este respecto, señala Sanz Camañes: «Después del fracaso del matrimonio español y la imposibilidad de recuperar el Palatinado con la ayuda española, Inglaterra sustituyó sus negociaciones amistosas por una política exterior agresiva contra España» (2002: 71).

Carlos Estuardo comienza su reinado en 1625, año en el que planea una costosa expedición naval con el objetivo de atacar Cádiz y, así, capturar la flota que transportaba la plata desde América. Esta ofensiva supondrá una escandalosa derrota moral y, sobre todo, económica para los británicos. Se inició, así, una nueva guerra entre Inglaterra y España que duraría hasta 1630. En este periodo, destaca la toma de Breda por parte de España bajo el mando de Spínola «tras diez meses de sitio, con inmenso gasto y pérdidas» (Cánovas del Castillo, 1854: 251), asedio en el que los neerlandeses eran apoyados principalmente por Francia e Inglaterra.

Los litigios entre Carlos i y los puritanos, la facción más radical del protestantismo inglés, acabarían desembocando en la Revolución inglesa y provocarían que, en enero de 1649, Carlos fuera decapitado. Inglaterra, mientras, pasó a ser gobernada por Oliver Cromwell. Sanz Camañes (2002: 179) afirma que la década de 1650 fue la época en la que los enfrentamientos entre españoles e ingleses pasaron por su peor momento desde la catástrofe de la Armada Invencible en 1588.

Bajo el protectorado republicano de Cromwell se abrirá un nuevo conflicto bélico entre Inglaterra y España –que durará de 1655 a 1660– ocasionado, fundamentalmente, por la rivalidad comercial entre ambos países en las Indias occidentales. Sanz Camañes describe, del siguiente modo, esta nueva etapa en las relaciones anglo-españolas:

El viraje inglés en su política de alianzas conllevaría la declaración de guerra a la

Monarquía hispánica, apelándose a la victoriosa tradición drakeniana y al glorioso pasado isabelino que pretendía hacer justificable la destrucción de la flota de Indias para apoderarse del comercio indiano, con las importantes repercusiones de estos sucesos en España y en la América española, aspectos que entraban a formar parte ya de otro capítulo en estas relaciones, al esgrimirse nuevas razones de Estado (Sanz Camañes, 2002: 179-180).

Las relaciones entre España e Inglaterra en el siglo xvii tendrán gran repercusión en la literatura de la época, tanto en nuestro país como en el británico. El año 1623 supuso, como ya se ha dicho, un punto de inflexión en los vínculos entre ambas coronas y muestra de ello son las casi siempre amables composiciones creadas a propósito de la visita del príncipe de Gales a España, en las que, entre otras cosas, se celebra su entrada en Madrid y se deja entrever la esperanza de una posible conversión al catolicismo del heredero inglés,[3] y la visión mucho más agresiva que se desprende de los escritos españoles confeccionados con posterioridad a la ruptura de las negociaciones matrimoniales entre Carlos Estuardo y la infanta María.

En el presente artículo vamos a centrarnos en el reflejo de estas circunstancias históricas en la producción literaria española posterior a 1623, especialmente en la poesía y en el teatro. En estos géneros literarios se hará mención al tratado de la boda de Carlos y María, al fallido ataque inglés a Cádiz en 1625, a los éxitos de la política exterior española... Pero, sobre todo, se intentará manifestar la supremacía del catolicismo español frente al protestantismo inglés.

Un ejemplo lo podemos observar en un extenso poema épico de Lope de Vega publicado en 1627 y titulado La corona trágica. Esta obra, dedicada al papa Urbano viii, se ocupa de la vida de María Estuardo –reina de Escocia entre 1542, año de su nacimiento, y 1567, y madre del que sería posteriormente Jacobo I de Inglaterra–. En ella se hace una clara apología del catolicismo, personificado en la figura de María Estuardo, quien, en palabras de Lope, es una «inocente señora, único ejemplo de constancia en la fe» (Vega Carpio, 2010: 102). Son numerosas las referencias explícitas con connotaciones negativas a los británicos y a su condición de herejes; incluso se incluye una alusión a la famosa visita del príncipe de Gales a España, como se puede ver en el siguiente fragmento del quinto libro de la obra:

¡Oh cuánto, como padre (al fin hazaña
de vuestras santas manos celestiales),
máximo Urbano hicistes, cuando a España
oculto vino el príncipe de Gales!
¡Oh si viérades vos la gran Bretaña
en tantos bienes y sin tantos males,
reducida a la fe, qué eterna gloria
dejara vuestra célebre memoria!

(Vega Carpio, 2010: 239)

Otra alusión crítica a Carlos Estuardo se advierte en la Epístola a D. Luis de Ulloa, escrita el 26 de febrero de 1645 por don Gabriel del Corral, de donde se extraen los siguientes versos:

¿Qué diré de la burda poesía
del endiablado acróstico Faría,
del autor de las Nenias infernales,
más hereje que el Príncipe de Gales?

(Corral, 1857: 533)

El reflejo de los conflictos entre España e Inglaterra es más notable en el género

teatral que en la poesía. Tirso de Molina, por ejemplo, introduce en varias de sus obras el componente inglés: Habladme en entrando o No hay peor sordo... son algunas de esas comedias. En el caso de Habladme en entrando, pieza teatral de 1625, observamos, entre otras alusiones, una referencia al desembarco de los ingleses en Cádiz. Esto sucede en los versos en los que el personaje Diego Hurtado de Mendoza, en una conversación con Toribia, dice:

Nací en León, donde anoche,

apenas recién llegado

de Cádiz, donde a mi rey,

resuelto y determinado

quise ofrecerle mi vida

por víctima de mis años,

arriesgada en su defensa,

en el furioso rebato

que el inglés le presentó,

bien a costa de su daño.

(Molina, 1962: vv. 621-630)

En No hay peor sordo..., representada hacia 1626, los pasajes alusivos a ese mismo suceso son numerosos. Una muestra de ello es el siguiente fragmento de la primera jornada de la comedia:

DON DIEGO ¡Gracias a Dios, que ha dado tan buen suceso a España! Derrotado

DON JUAN No volverá la armada a Inglaterra, según los temporales, con cincu
DON DIEGO Otros males la amenazan mayores. Asome el mayo matizando flore

Los personajes hablan con orgullo del fallido ataque a Cádiz, lo que lleva a Loftis (1987: 230) a afirmar que Tirso parecía justificar una invasión de Inglaterra en respuesta al asalto de los ingleses. Asimismo, también se acentúa la herejía del país británico, tónica habitual en esta comedia, como se aprecia en otros pasajes de la obra. Se ofrece a continuación un claro ejemplo de ello:

FADRIQUE España, en viendo delante la ocasión, alienta aceros. A lo menos, al l
DIEGO Pruebe Felipe a llevarnos a la isla blasfema, y deje a España el cargo

El desastre naval inglés en las costas gaditanas es tratado también por Pérez de Montalbán en su auto El socorro de Cádiz y por Rodrigo de Herrera en La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz. Respecto a la datación de la primera obra, Cruickshank (1993: 17 n. 10) señala que pudo haber sido escrita tras el fracaso de las negociaciones matrimoniales entre Carlos y María e indica que el manuscrito que se conserva es de 1626. Ferrer Valls precisa algo más esta información y declara que

debió de estrenarse en Sevilla, en el Corpus de 1626, poco después de su composición y del suceso bélico al que alude. A esto apuntan la fecha y lugar que figuran al final del manuscrito [...] A la representación sevillana apunta asimismo la relevancia que adquiere en el auto la Ciudad de Sevilla, a la que se menciona en varios momentos, pero en especial en el apoteósico final que cierra la obra (Ferrer Valls, 2012: 108).

En dicho auto, el príncipe inglés es El Error, su fiel acompañante Buckingham, el Engaño, y la infanta, La Fe –trasunto este último que «casaba muy bien con la creencia generalizada de su aversión al matrimonio con el de Gales por motivos de religión» (Ferrer Valls, 2012: 110)–.

En cuanto a La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz, Cruickshank afirma que esta comedia «se debió de escribir después de la retirada de los ingleses en noviembre de 1625, pero referencias a las Cortes de Monzón como a un suceso en el futuro implican que la obra se terminó antes de que dichas Cortes tuvieran lugar en marzo de 1629» (Cruickshank, 1993: 15). Esta obra, al igual que el auto de Montalbán, no solo se ocupa de la fallida ofensiva sobre Cádiz, sino también de la visita a España de Carlos Estuardo en 1623. De esta comedia, en la que el contenido religioso tiene gran peso, se infiere, de acuerdo con Castro y Rossi (1846: 96), que la infanta María también puso trabas al concierto de su matrimonio con el príncipe de Gales. Por otro lado, Cruickshank considera que no se trata de una pieza realmente hostil hacia Inglaterra, puesto que «el único malvado es Buckingham, y las tropas inglesas fraternizan con el gracioso español» (2002: 180).

Otro de los asuntos habituales en las piezas teatrales del siglo xvii era la exaltación de las victorias que España había cosechado en la década de 1620. El sitio de Bredá, de Calderón de la Barca ejemplifica la guerra en los Países Bajos y celebra la captura española de Breda el 5 de junio de 1625. Fue representada, según noticias de Loftis (1987: 18), a finales de octubre o principios de noviembre de ese mismo año. Iglesias Feijoo (2006: xli), en su edición de la Primera parte de comedias de Calderón, concuerda con él y añade que probablemente fuera un encargo cortesano que habría sido estrenado en palacio.

En esta comedia, el factor religioso se halla también presente. De hecho, Calderón la confecciona, como indica Kirschner, al igual que hizo Lope en El asalto de Mastrique, presentando la guerra de Flandes «como una Guerra Santa glorificada en la que Dios y los Cielos están claramente del bando del rey de España» (2002: 270). La presencia del componente anglosajón en El sitio de Bredá la observamos ya en las dramatis personae, donde advertimos la presencia de un personaje al que se alude como «Morgán, inglés». Este militar, que prestó ayuda a los flamencos, «simboliza en su persona el apoyo de Inglaterra a la causa de los holandeses, que tanto irritaba a las autoridades y, en general, a todos los españoles» (García Hernán, 2006: 132). Pero no es la única referencia al pueblo inglés que hallamos en esta obra. En la tercera jornada de la comedia Espínola dice:

Agresores escoceses

y ingleses, hoy os allano

mi tienda: en ella podéis

vuestra codicia aplacar.

Si Bredá se quiere dar,

su desinio no estorbéis.

(García Hernán, 2006: 1039)

A lo que estos responden:

Hemos padecido mucho

y es muy poco interés cuanto

puedes darnos tú.

(García Hernán, 2006: 1039)

Se trata de un pasaje en el que claramente se ponen de relieve los defectos de los ingleses; esta vez la lacra que se critica es la codicia.

Como en el caso de La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz, Cruickshank (2002: 180) considera que El sitio de Bredá no muestra realmente animadversión hacia Inglaterra, puesto que el coronel inglés Morgán aparece descrito como un hombre inteligente y valiente.

Otra obra de Calderón que es preciso incluir en este estudio, por motivos obvios, es La cisma de Ingalaterra. Cruickshank (2009: 90) cree que fue escrita en 1626. Shergold y Varey (1961: 277) sostienen que fue representada entre 1626 y principios de 1627. En ese periodo, España, aunque menos poderosa, representaba la principal fuerza en la oposición al protestantismo y estaba en guerra con Inglaterra (Loftis, 1987: 17).

Tras el fallido ataque a Cádiz en 1625, Olivares hizo planes para invadir Inglaterra. En vista de estos hechos, se pudo pensar que sería posible instaurar por la fuerza el catolicismo en el país inglés. Loftis relaciona estas circunstancias con La cisma de Ingalaterra y afirma que: «It is possible to interpret Mary's final promise in the play to restore Catholicism as a foreshadowing of what might happen again in England» (1987: 19). Lauer señala, parece que de un modo bastante acertado, que esta obra

se presta a tres graves y respetables propósitos: 1) justificar el hecho de que el

casamiento de la infanta María con Carlos Estuardo habría sido infortuito, tanto en lo personal como en lo político, como fue en efecto el casamiento entre Catalina de Aragón y Enrique VIII; 2) explicar la inevitable guerra en la cual se encontraba España con Inglaterra en el momento del estreno de la obra, sobre todo como consecuencia de la política agresiva del Duque de Buckingham (quien acaso nos recuerde al Volseo calderoniano) y el Príncipe de Gales, cuya «conversión» al catolicismo, necesaria para haber podido casarse con la princesa María, habría sido críptica como la de Enrique VIII al final de la obra; y 3) demostrar teológicamente que las consecuencias de un cisma son: dividir la entereza moral de una persona [...], fragmentar la unidad de un reino [...] y oponerse temerosamente al concepto eclesiástico de charitas (1998: 140-141).

Cruickshank, por otro lado, muestra, de nuevo, una visión más amable y sostiene que el mensaje de esta comedia es que

si, ni el arrepentimiento de Enrique ni el inoportuno ardor religioso de su hija pudieron remediar el cisma, tampoco podrá ser remediado por la intransigente actitud de escritores como Rivadeneyra, ni por aquellos que desperdiciaron la oportunidad de mejorar las relaciones por medio de un matrimonio real en 1623 (1993: 17).

Por último, es necesario hacer mención, en este breve repaso al componente inglés en la literatura aurisecular, de la obra de Quevedo Cómo ha de ser el privado (1629). Hernández Araico se refiere acertadamente a este texto teatral como «significativo en su propio momento histórico» (1999: 461). Su interés radica en su valor documental puesto que, como indica González Miranda, ofrece «un predominio absoluto de referencias a acontecimientos históricos y de comentarios políticos frente a la presentación de una trama y un conflicto dramático puros» (2010: 576). Robbins (2006: 109) incide también en la importancia de esta comedia, a la que considera la reacción más interesante del momento a las negociaciones matrimoniales entre Carlos y María.

El personaje central de Cómo ha de ser el privado es el marqués de Valisero, valido de Fernando –el católico rey de Nápoles–. En una de las tramas

secundarias de la comedia, se relata la llegada del protestante príncipe de Dinamarca a la corte napolitana, con la intención de pedir la mano de la infanta Margarita –hermana del monarca– y se describen las suntuosas fiestas organizadas para celebrar la visita del noble forastero. Finalmente, las pretensiones del danés son rechazadas por motivos religiosos y el monarca concede la mano de la infanta Margarita al príncipe de Transilvania, su otro pretendiente. El heredero de la corona de Dinamarca, agraviado, abandona la corte y resuelve atacar la costa de Taranto, que sería una clara alusión al asalto de Cádiz de 1625.

Las concomitancias entre los hechos relatados en esta obra y las circunstancias históricas que se vivieron en Madrid en 1623 son obvias. La preocupación por la cuestión religiosa está omnipresente y, bajo ese pretexto, se justifica que las negociaciones matrimoniales entre Carlos Estuardo y María no hubiesen llegado a buen término.

En definitiva, como se ha visto, las relaciones entre Inglaterra y España han sido fluctuantes a lo largo de los siglos. La paz que tanto deseaba Jacobo i tras su subida al trono inglés parecía poder perpetuarse con el enlace de su hijo Carlos y la hermana de Felipe iv, María. Con el fin de acelerar las negociaciones de este matrimonio e, incitado por el conde de Gondomar, el príncipe de Gales emprendió su viaje a Madrid, adonde llegó el 17 de marzo de 1623. Esta visita fue un acontecimiento político y social que llegó a adquirir tintes novelescos y que favoreció las creaciones literarias alusivas tanto a Carlos y a María como a la proliferación de espectáculos que estaba teniendo lugar en la corte española y a las consecuencias que un enlace entre el reino de España y el de Inglaterra podría acarrear. Carlos Estuardo abandonó España el 12 de septiembre y, agraviado por el trato recibido, decidió romper toda relación con nuestro país.

De este modo, comienza una agresiva política exterior, en la que destaca el fallido ataque a las costas gaditanas en 1625. Estas circunstancias se vieron reflejadas en muchas de las obras confeccionadas en esos años en España, sobre todo en el ámbito teatral, donde las alusiones a Inglaterra y a los ingleses se convirtieron en un elemento recurrente. Así, y como ya se ha comentado, encontramos referencias al desastre naval inglés de 1625 en Habladme en entrando o No hay peor sordo... de Tirso de Molina, en El socorro de Cádiz de Pérez de Montalbán y en La fe no ha menester armas y venida del inglés a Cádiz de Rodrigo de Herrera; a la exaltación de las victorias que España había cosechado en la década de 1620 en El sitio de Bredá de Calderón de la Barca; y

a la validez del catolicismo español frente al protestantismo inglés, como sucede en La cisma de Ingalaterra de Calderón o como muestra Quevedo en Cómo ha de ser el privado.

BIBLIOGRAFÍA

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: Comedias, I. Primera parte de comedias, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio: Bosquejo histórico de la casa de Austria en España, Madrid, 1854 [reedición y estudio preliminar de Esperanza Yllán, Málaga, Editorial Algazara, 1992].

CASTRO y rossi, Adolfo de: El conde-duque de Olivares y el rey Felipe Iv, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la revista médica, 1846. corral, Gabriel del: «Epístola a D. Luis de Ulloa», en Poetas líricos de los Siglos xvI y xvII, colección ordenada por A. de Castro, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, M. Ribadeneyra, vol. 2, 1857, pp. 532-533.

CRUICKSHANK, Don W.: «“Lisping and wearing strange suits”: Personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680», en A. K. Stoll (ed.), Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680, Madrid, Támesis, 1993, pp. 9-24.

— «Ingleses», en Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo y Germán Vega GarcíaLuengos (dirs.), Diccionario de la comedia del Siglo de Oro, Madrid, Castalia, 2002, pp. 179-180.

— Don Pedro Calderón, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

ELLIOTT, John H.: La Europa dividida, 1559-1598, Barcelona, Crítica, 2010.

FERRER VALLS, Teresa: «El auto sacramental y la alegorización de la historia: El socorro de Cádiz de Juan Pérez de Montalbán», Studia Aurea, 6, 2012, pp. 99-116.

GARCÍA HERNÁN, David: La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Silex, 2006.

GONZÁLE MIRANDA, Marta: «Cómo ha de ser el privado de Quevedo: el "eminente desinteresado" marqués de Valisero», en Germán Vega GarcíaLuengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega, Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20-23 de julio de 2009, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2, pp. 573-583.

HERNÁNDEZ ARAICO, Susana: «Teatralización y estatismo: poder y pasión en Cómo ha de ser el privado de Quevedo», Hispania, 82, 1999, pp. 461-471.

KIRSCHNER, Teresa J.: «El discurso bélico en El asalto de Mastrique y El sitio de Bredá», en Ignacio Arellano (ed.), Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000, Pamplona-Kassel, Reichenberger, 2002, vol. ii, pp. 269-281.

LAUER, A. Robert: «Los monólogos de los reyes en Calderón: un estudio retórico de los discursos del rey Basilio en La vida es sueño y Enrique viii en La cisma de Ingalaterra», en Manfred Tietz (ed.), Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 132-142.

LOFTIS, John: Renaissance Drama in England and Spain: Topical Allusion and History Plays, Princeton, Princeton University Press, 1987.

MOLINA, Tirso de: Habladme en entrando, en Obras dramáticas completas, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962, vol. III.

— No hay peor sordo..., en Obras completas, V (Tercera parte de las comedias), eds. M.ª Pilar Palomo y Teresa Prieto, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

QUEVEDO, Francisco de: Cómo ha de ser el privado, ed. Luciana Gentilli, Viareggio, Baroni, 2004.

ROBBINS, Jeremy: «The Spanish Literary response to the visit of Charles, prince of Wales», en Alexander Samson (ed.), The Spanish Match. Prince

Charles’ Journey to Madrid, 1623, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 107-121.

SANZ CAMAÑES, Porfirio: Diplomacia hispano-inglesa en el siglo xvII. Razón de Estado y relaciones de poder durante la Guerra de los Treinta Años (16181648), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

SHERGOLD, Norman David y John Earl varey: «Some early Calderón dates», Bulletin of Hispanic Studies, 38 (1961), pp. 274-286.

VEGA CARPIO, Lope de: Corona trágica: vida y muerte de la serenísima reina de Escocia María Estuarda, ed. Christian Giaffreda, Firenze, Alinea Editrice, 2010.

VILA CARNEIRO, Zaida: «Festejos y representaciones teatrales para agasajar a un príncipe de Gales», en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20-23 de julio de 2009, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010, vol. 2, pp. 1075-1084.

— «La repercusión en la poesía española de la visita a España del príncipe de Gales, Carlos Estuardo, en 1623», en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vivens (eds.), La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica, Barcelona, ppu, 2012, pp. 89-96.

1. Tomo la información de Elliott (2010: 293).

2. Acerca de la estancia del príncipe de Gales en la corte española puede consultarse Vila Carneiro (2010).

3. Véase Vila Carneiro (2012).

HACIA UN TEATRO REVOLUCIONARIO

Julián Gorkin en la España de los años treinta

Diego Santos Sánchez

Humboldt-Universität zu Berlin

En su Diccionario del teatro, el crítico francés Patrice Pavis define el «teatro de agitación y propaganda» como «una forma de animación teatral que aspira a sensibilizar a un público frente a una situación política o social» (1998: 441). En la Europa de entreguerras fueron varios los autores que consideraron necesaria esta vinculación del teatro a la política. Ya durante la revolución rusa, Trotsky había postulado que el arte debía estar siempre al servicio de la sociedad y Piscator alentó una nueva dramaturgia más centrada en el destino de las masas que en el individuo. Así se gestó un teatro utilitario principalmente en la urss y Alemania, un discurso teatral de la lucha de clases que fue rápidamente apropiado por intelectuales de izquierdas de otros países, que vieron en él un fuerte potencial para diseminar los ideales del marxismo y la lucha contra el fascismo. Los intelectuales españoles, inmersos en un clima político de gran inestabilidad, no fueron en absoluto ajenos a estas innovaciones y trataron de implementarlas. En su Teatro de masas (1932), Sender defenderá una renovación completa del teatro, dejando atrás toda la tradición anterior, y Araquistáin propondrá que el teatro no debía convertirse al socialismo, sino que el socialismo debía hacerse literario. Pero estos ejemplos no son en absoluto representativos del teatro español de los años treinta.

A pesar de que los años de la República conocieron un desarrollo teatral sin precedentes, el teatro burgués seguía dominando los escenarios y se mostraba en buena medida ajeno a los vaivenes de una sociedad convulsa y políticamente radicalizada. En su estudio sobre el teatro social, García Pavón ha notado cómo, a pesar de que el pueblo sí está presente en el teatro español de manera continua desde el siglo xvii, se trata de «un pueblo no consciente de la injusticia social» (1962: 28) y que aparece relegado a papeles subalternos de gracioso o movido por problemas de honra. El crítico sitúa en el estreno de Juan José, de Joaquín

Dicenta, en 1895, el nacimiento del drama social en España (1962: 36). En su estudio, García Pavón se centra en una serie de autores que continúan con esta tendencia hasta el estallido de la Guerra Civil. Entre ellos aparece el nombre de Julián Gorkin, autor teatral de los años treinta que normalmente se ha visto relegado a una posición discreta en las historias de la literatura. Mientras que Fernández Insuela menciona únicamente su obra La guerra estalla mañana (2003: 2026), su presencia en otras historias de la literatura se reduce a aspectos no estrictamente literarios, como su gestión de la visita de Piscator a la Barcelona de 1936 (Mainer, 2010: 205). Su fulgurante actividad política «ha eclipsat en certa manera la seva qualitat d'home de teatre», como apunta Marrast (1978: 125). El propio autor también lamenta este olvido en su novela Días de bohemia: «soy dramaturgo y novelista, aun cuando el mundo permanezca ignorante de ello» (Gorkin, 1934: 10). Este capítulo se centrará en la actividad teatral de Gorkin en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil. Para ello, no obstante, se ofrecerán primeramente unas pinceladas sobre la figura del Gorkin más político.

Como lo define su biógrafo Marc Ferri Ramírez, Gorkin «fue tan fervientemente probolchevique en los años veinte como antiestalinista a partir de la guerra civil» (2013: sp). Activista, periodista y escritor político, Julián Gómez García nació en Benifaró de les Valls (Valencia) en 1901 y llegó a los 15 años a la ciudad de Valencia. De aquellos años data su pseudónimo, que resulta de la combinación del nombre del escritor Máximo Gorki y la última sílaba del de Lenin. Ya a los 17 años se convirtió en secretario general de las Juventudes Socialistas Valencianas y perteneció al sector que apoyó la adhesión del partido a la Tercera Internacional. La negativa del psoe a esta unión determinó su escisión y en 1921 Gorkin encabezó la creación de la Federación Comunista de Levante, asociada al pce. Llamado a luchar en la guerra de Marruecos, Gorkin escapó a Francia en el que sería su primer exilio. En París se convirtió en lo que Ferri Ramírez denomina un «revolucionario profesional», dedicado por completo a labores de propaganda de la Internacional Comunista a través de la dirección de varios periódicos en castellano destinados a la colonia de españoles exiliados en Europa. En este contexto organizó también espectáculos teatrales para dicha colonia y entró en contacto, a través de su trabajo en la revista Monde, con Romain Rolland, gran pionero del teatro de agitación y propaganda (Marrast, 1978: 125). En 1929 su disidencia le valió la expulsión de la Internacional Comunista y la supervivencia económica le lanzaría a la creación literaria; a esta etapa pertenece su presencia en la tertulia literaria del Café «La Rotonda», en Montparnasse, que también frecuentarían autores como Blasco Ibáñez, Unamuno

o Baroja (de Vicente, 1999: 159). También de aquellos años datan las obras que se analizarán más abajo.

La caída de Primo de Rivera determina su regreso a España, donde vuelve a integrarse en la escena política a través de diversos grupos trostkistas. En esos años Gorkin se involucra de manera más decisiva en el mundo de la edición y la traducción en editoriales de izquierda, como Zeus y Cenit, epicentros de la literatura comprometida y de izquierdas. Para Cenit, por ejemplo, tradujo Gorkin en 1929 el Teatro de la Revolución de Rolland y en 1930 el Teatro político de Piscator, desempeñando así un papel crucial en la introducción en España de las innovaciones tanto teóricas como prácticas del teatro político y de agitación y propaganda. En esta época el autor se identifica con otros autores que, en los albores de la República, reivindicaron una escritura política y revolucionaria. La profesora Vilches de Frutos lo incluye en el grupo de los «Nuevos Románticos», que, en la década anterior al estallido de la Guerra Civil y en convivencia directa con la llamada generación del 27, habían hecho del compromiso y de la lucha social una constante de sus proyectos novelísticos. Compañeros de filas fueron, entre otros, Arconada o Sender. Sus novelas pusieron al ser colectivo en el centro de la obra literaria (Vilches, 1982: 34) y plantearon una vuelta al realismo, lo que les permitió alcanzar a un amplio público y presentar, normalmente con acontecimientos políticos reales como telón de fondo, el compromiso del intelectual ante temas de carácter social y político. La novela Días de bohemia, que narra el exilio parisino de Gorkin, puede incluirse en esta tendencia. Como también se observará más adelante, el teatro del autor se dejará llevar en buena medida por estos mismos principios compositivos.

En octubre de 1932, ya durante la República, Gorkin funda la sección madrileña de la Federación Comunista Ibérica, vinculada con el Bloc Obrer i Camperol de Joaquín Maurín, principal partido comunista independiente del pce, al que se afiliaría en 1933 y de cuya publicación, La Batalla, se convertiría en redactor. Su vinculación con el Boc, y en especial con su grupo de teatro, le permitió al autor difundir su propia dramaturgia y sus versiones de otros autores por el circuito catalán. De nuevo en Francia tras la represión política de 1934, Gorkin organizó un Comité de Refugiados Políticos formado por el Boc, pce, psoe y ugt, del que también ocupó la secretaría general. De vuelta en España participó activamente en la creación del Frente Popular a través del recién creado poum (Partit Obrer d’Unificació Marxista). La llegada de la Guerra Civil determinó que Gorkin se pusiese al frente de La Batalla, publicación del partido, y de la secretaría internacional de este. En lo que Paul Preston ha denominado «una guerra civil a

pequeña escala dentro de una guerra civil» (2000: 80), los comunistas llevaron a cabo en la Barcelona de 1937 un proceso similar a la purga de Moscú. En su obsesión por desmantelar el poum, para el que «guerra y revolución eran inseparables» (Preston, 2000: 79), el pce consiguió hacerse con el control de la ciudad de Barcelona, hasta entonces en manos obreras, ejecutar a Andreu Nin, cabeza del partido, y enjuiciar y apresar a buena parte de sus dirigentes, entre los que se encontraba Gorkin. El autor permaneció preso en Barcelona hasta la caída de Cataluña en manos de los nacionales, momento en que pudo escapar a Francia. Los años de su exilio estarían marcados por una implacable denuncia del estalinismo desde la dirección de Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura.

El volumen Teatro político, publicado en la madrileña editorial Zeus en 1931 y que contiene La corriente y Una familia, es la única publicación teatral rastreable del Gorkin anterior a la Guerra Civil. En la edición se deja constancia, sin embargo, de que otras obras teatrales del mismo autor habían sido ya publicadas: Lobos y ovejas, representada en París y traducida para su representación al alemán, y Solidaridad, representada en español, francés, italiano, húngaro, polaco y ruso, sin que conste dónde o cuándo. Mayor éxito debió de cosechar Claudio, representada también en París y de cuyo estreno había informado la prensa parisina: «Asistimos, sin embargo, a la aparición de un joven autor de talento, dotado de una fuerte personalidad artística, que dará sin duda al teatro español obras de positivo valor» (en El Sol, 1929: s.p.).[1] Ya en su estudio de 1962 García Pavón lamenta no haber podido encontrar esas otras obras (1962: 89). Por su parte, de Vicente habla de una primera fase en la producción dramática de Gorkin consistente en piezas en un acto publicadas en revistas como material de agitación política (1999: 160). Una futura investigación debería ser capaz de rastrear todo este material, que habla de una gran actividad teatral del autor fuera de España, en el exilio francés, y supone el preludio de las obras del volumen Teatro político que estudia este capítulo.

Dicho volumen se abre con un prefacio en el que Gorkin explicita los que son los principios de su poética teatral. El primer dogma, que abre el texto, esclaro: «todo arte es propaganda« (1931: 7).[2] La concepción materialista del arte se impone así ante la idealista, ante la torre de marfil, que tilda de «estúpida» e «hipócrita» (1931: 7-8). Gorkin se sitúa en una clara línea determinista; ante el ambiente que le rodea, al artista le quedan dos opciones: o colocar su producción del lado de la clase dominante (artista conservador) o del de la clase rebelde (artista revolucionario). Así, de una manera consecuente con su ideología

revolucionaria, Gorkin se decanta también por un arte revolucionario, que ayude a llevar a cabo la revolución social y política. Esta toma de postura se hace inevitable en tanto que para Gorkin «todo artista es un hombre público» (1931: 8) y, de este modo, cualquier tipo de producción artística se convierte inevitablemente en propaganda. Esta ecuación se hace especialmente evidente en el teatro, arte de muchedumbres que goza de un impacto mayor y más directo que otros géneros. En ese sentido, Gorkin dice de sí mismo «pertenece[r] al grupo, cada vez más numeroso, de los escritores revolucionarios [...] El escritor es en él como una continuación y un complemento del hombre de acción, del militante social» (1931: 9). Las bases teóricas que sienta en este texto se acogen muy bien a los postulados de figuras como Piscator o Rollain: el teatro debe estar al servicio de la revolución y de la lucha de clases. Veamos, ahora, cómo plasma estos principios en las dos obras del volumen.

La familia es la primera de estas dos obras. El autor la define como «social por cuanto muestra la descomposición económica y moral de una familia de la clase media española» (1931: 10). El texto, estrenado en París en 1928, es en efecto un retrato realista ambientado «en una ciudad de provincia» y en «época actual». Los personajes son un matrimonio y sus tres hijas. La madre y tres de las hijas se empeñan en vivir por encima de las posibilidades y en reprocharle al padre su falta de ambición para proporcionarles una vida mejor. Acaban haciendo de la apariencia su modus vivendi y la prostitución de las hijas es un elemento tácito que flota a lo largo de toda la obra y que se ofrece como vía rápida a un dinero que posibilita la progresión social.

El padre, artesano que nunca logró, o más bien nunca quiso, convertirse en un capitalista, sistemáticamente se niega a renunciar a sus principios y no ve con buenos ojos las relaciones de sus hijas con hombres ricos. Se siente humillado, por ejemplo, ante Don Ramón, gran empresario casado que, sin embargo, pretende a una de sus hijas, cuando le cuenta cómo labró su fortuna dejando a un lado la conciencia: «¿Y qué tiene que ver la conciencia con los negocios?» (1931: 125); «a mí que me llamen pillo, vividor o lo que quieran: lo mismo me da. Lo esencial es mi dinero» (1931: 130). Tampoco se ve capaz de resolver la duda que le atenaza: cómo es posible que, pese a la reducción de los ingresos en su casa, el lujo en que viven su mujer y sus hijas siga en aumento. Expresa su angustia así: «la duda ahora te muerde, después te suelta, después te vuelve a morder... Yo he preferido, sin embargo, vivir cargado con la duda» (1931: 149). Enfrentado a este tipo de situaciones, el padre se ve sumido en una profunda depresión que le lleva a intentar suicidarse, pero es descubierto a tiempo por su

hija Elena, que lo impide. Elena es, por su parte, la hija que acompaña al padre en su integridad moral. Habla desde el comienzo de la obra de «el espectáculo de nuestro naufragio» (1931: 103) y se enfrenta a un serio problema con su prometido: su futura suegra no acepta la unión por la deshonra que pende sobre la familia por culpa de su madre y sus hermanas. Elena manifiesta ante esta situación su carácter distinto: «Basta con que un miembro se haya manchado para que toda la familia quede manchada para siempre. ¡Qué estigma!» (1931: 141). El prometido, sin embargo, no consigue romper con los estereotipos de la madre y la relación se fractura. Finalmente Elena se suicida, como ya había intentado su padre, que lamenta: «[se ha suicidado] porque tenía conciencia. Conciencia, esa invención para los tontos. ¡Ah, si su pistoletazo pudieran oírlo todos los tontos de la tierra!» (1931: 176).

Se trata de una obra de tres actos y con una configuración al uso, que no dista mucho, ni en forma ni en contenido, del teatro de Galdós. El propio autor, en el prefacio, avisaba ya de que la obra «es un drama no sólo realista, sino real» (1931: 10), que representa a una familia concreta y que se ha intentado representar con la mayor verosimilitud. En efecto, el lector/espectador asiste a una representación canónica con «cuarta pared», a una rebanada de vida inmortalizada en un escenario. A esta configuración se superpone la defensa de una serie de valores morales/sociales, encabezados por la conciencia, que se defienden a través de personajes manifiestamente maniqueos. Estos personajes se dividen en dos grupos: el padre y su hija Elena, poseedores de la conciencia, y la madre y el resto de hijas, que carecen absolutamente de ella. El padre las tacha de individualistas, ya que el discurso que mantienen es el siguiente: «¿Pero quieres decirme para qué me serviría tener un alma pura? ¿Para qué te sirve a ti? Para sufrir. ¿Y quién recompensa tus sufrimientos y tu virtud? Nadie» (1931: 173). «¡La ley de la herencia!», grita el padre en un momento dado como reproche a la madre (1931: 164), en lo que supone la introducción de un nuevo elemento de la estética realista/naturalista en la obra: el determinismo. Se descubre al final de la obra, de hecho, que el padre no lo es de todas las hijas.

García Pavón describe la obra como drama de costumbres y no estrictamente como drama social (1962: 91). Lo cierto es que el contenido político no es del todo evidente. La conciencia se muestra, a través del padre, como un valor incompatible con el capitalismo, último responsable de la disolución moral de la madre y las hijas, que aceptan sin remilgos ser amantes de hombres casados o prostituirse puntualmente con tal de poder mantener un determinado tren de vida. El autor, como ya manifestaba en su preludio, toma un claro

posicionamiento ante la realidad que le rodea y se pone del lado de la clase trabajadora, sobre la que recae, en una caracterización claramente maniquea, el conjunto de las virtudes. El padre, de clase trabajadora, se opone a la madre, una burguesa venida a menos. El determinismo genético hace el resto y Gorkin deja claro cuál es el modelo a seguir. La obra, sin embargo, es difícilmente asimilable a un teatro revolucionario; es más bien un texto que cuestiona ciertos patrones de la sociedad y que puede catalogarse de «político» en tanto que arremete contra el capitalismo. Pero no vehicula una fuerte carga ideológica que mueva al público a la acción política y, mucho menos, a la revolución. Más bien se trata de una obra realista cuyo contenido se centra en la confrontación de ideas, si así puede llamarse a la oposición maniquea entre capitalismo/perversión y humildad/entereza moral. En este sentido, la obra es política, pero dista mucho de ser revolucionaria.

En ese mismo volumen aparece la obra La corriente, «el drama del individuo frente a la corriente social, que lo arrastra un día, que lo arroja después a un remanso, que lo destroza al fin» (1931: 9), fechada en mayo-julio de 1930. Esta obra entra más claramente en la etiqueta de «teatro político», en tanto que cumple una importante función: la denuncia del arribismo en política, del político que sabe moverse en la corriente para cumplir sus expectativas. Para ello se escoge una ambientación relativamente contemporánea: el intento de revolución en la Alemania de 1919. La obra comienza con la caída de la monarquía y la llegada de la república tras la derrota de la Primera Guerra Mundial. Un sector de la sociedad, especialmente los soldados que habían combatido en el frente, no se conformaron con una república conservadora y pretendieron llevar a cabo una verdadera revolución, como había sucedido en Rusia. En ese punto la sociedad alemana se encontraba en los prolegómenos de una nueva guerra, pero en este caso civil.

Gustavo Renn es un político sin escrúpulos que dispone de un archivo con datos comprometidos de políticos muy bien posicionados y que se aprovecha de las circunstancias para medrar y acabar convirtiéndose en ministro de Interior del nuevo régimen. La contradicción se hace patente en la generación de políticos que él representa: si bien habían apoyado la guerra, ahora pretenden asentarse en el poder y provocar una nueva guerra contra los revolucionarios. El conflicto se desata porque su hijo Carlos, que había batallado en la guerra, es ahora uno de los cabecillas de la revolución. Los reproches son mutuos y constantes: «Has llegado a lo que eres a fuerza de habilidad y de astucia; te has hecho fuerte vigilando y administrando las debilidades de los demás; no has defendido los

intereses de tu partido y de tu clase más que en la medida en que así servías los tuyos» (1931: 41). El discurso de la generación de Renn es el de «la corriente», el del cambio de tendencia contra el que no se puede luchar; sin embargo, el discurso de la generación de los jóvenes es la fidelidad a los ideales y la lucha de clases. La nueva guerra, la civil, la materializa Gorkin en el seno de dos generaciones de una misma familia. Esta confrontación entre el socialismo alemán y el comunismo que se está forjando no es sino reflejo de una situación de sobra conocida por el propio Gorkin en el contexto español.

En el segundo acto, ya en los años treinta, Carlos, el hijo, se ha dejado también arrastrar por la corriente: «el hombre no puede ya nada contra la corriente que lo arrastra» (1931: 60). Quien había sido un comprometido revolucionario se ha convertido en un escritor de gran renombre: «soy un hombre de acción convertido en un intelectual, un hombre que aspiró a hacer revoluciones y ha acabado haciendo novelas» (1931: 65). La guerra primero y el desencanto de la revolución de 1919 después le acomodaron en esta nueva posición, «me arrojaron en el individualismo, en la desesperación» (1931: 93), y ahora, años después, la inminencia de una nueva guerra le sorprende en una torre de marfil de la que no está dispuesto a salir. La actitud que su generación había criticado en la de su padre es ahora la suya. Sin embargo, Carlos se retuerce en un constante sentimiento de culpa y envidia el carácter inquebrantable de su compañero Frank, que aún mantiene el mismo discurso: «La corriente arrastra hoy a las masas; mañana serán ellas la corriente que lo arrastrará todo»; «yo no existo separado de mi clase; mi lucha no es para mí, sino para ella» (1931: 92). La obra acaba con la detonación de los primeros misiles de la guerra, que se llevan por delante la vida de Carlos.

El texto fue objeto de un proceso de reescritura y derivó en un nuevo texto titulado La guerra estalla mañana, estrenado en marzo de 1934 en el teatro Capsir de Barcelona por el grupo teatral del Boc «Teatro de masas». El estreno cosechó el mayor éxito de todos los montajes del grupo (Cobb, 1986: 263) y la obra giró por toda Cataluña (de Vicente, 1999: 160). El texto ofrecía una «concreción mayor» que la primera versión (de Vicente, 1999: 161): se añade un segundo acto en el que un despiadado Gustavo Renn, descrito ahora con atributos dictatoriales, ordena sofocar la revuelta a cualquier precio, con la muerte de Liebenk y Ruth Esburgo, trasuntos de las figuras reales de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, líderes revolucionarios comunistas asesinados en Berlín en 1919. Del mismo modo se insiste en el último acto en una nueva definición de Carlos Renn, ya no tanto como pequeño-burgués sino más bien

como un «hombre desorientado» ante la derrota de la revolución a manos del spd en 1919 (de Vicente, 1999: 161). Salvo otras pequeñas variaciones, el resto de la obra permanece igual.

El contenido de la obra es claramente político y supone una crítica de la falta de compromiso en los valores de la revolución. De Vicente incluye este texto en la corriente de «literatura de avanzada» o «nuevo romanticismo» (1999: 161) anteriormente mencionado y que buscaba una rehumanización del arte, una toma de posicionamiento político. Para el crítico, sin embargo, la obra tiene una doble vertiente: «se ajusta a los apuntes sobre el teatro futuro diseñado por la estética izquierdista, tanto como a la escritura del naturalismo de Zola, superponiendo a un discurso realista burgués la orientación social de la tendencia proletaria». En efecto, el texto, al igual que La familia, responde a una estética claramente realista que en cierta medida se aleja de lo propuesto por el teatro de agitación y propaganda soviético, haciendo concesiones a un lenguaje realista, asequible, que, al fin y al cabo, era el que el público español demandaba. Por su parte, García Pavón se refería a la primera versión de la obra como «teatro psicológico colectivo» y le restaba carga política: «No es el drama del oprimido, sino del revolucionario destruido por el arribista y por la apatía y conservadurismo de la gente» (1962: 90). La segunda versión, sin embargo, lleva la obra algo más lejos en su contenido político y en su capacidad de arengar al público. La inclusión de referentes reales como Liebknecht y Luxemburgo le concede un mayor patetismo al texto, que busca trazar paralelos con la situación de máxima tensión política que atravesaba la España de la Segunda República. El público, al reconocer una situación real, ve facilitada la homologación con la situación española y, en este sentido, la obra incita a la acción en un grado mayor.

Aun así, la obra es más conservadora en sus presupuestos ideológicos de lo que cabría haber esperado tras la lectura del posicionamiento teórico y estético de Gorkin, ya que muestra, más que la revolución, la ausencia de la revolución. En lugar de un llamamiento a la revolución, se ofrece una crítica implacable del revolucionario que se deja llevar por la corriente y abandona sus postulados, sus compromisos. Hay una llamada a tomar conciencia de los peligros que se ciernen sobre la actividad política, pero no una apelación directa a la revolución, como habría cabido esperar. Sí que se observa coherencia en otro aspecto anunciado en el preludio: hay una clara crítica a la labor del intelectual, del escritor, que no puede en ningún caso aislarse de la sociedad y encerrarse en su torre de marfil. Más que una llamada desesperada a defender la revolución, este parece ser el mensaje que Gorkin ofrece en esta obra.

En cualquier caso, el contenido político es más claro en este texto que en La familia. La revolución es un tema real, aunque reciba un tratamiento que quizá no legitime para hablar de «teatro revolucionario». A pesar de que esta última obra muestre un mensaje más abiertamente político que la primera, ambas responden a un mismo patrón compositivo realista e intentan vehicular una misma oposición al status quo; de hecho, las menciones a «la corriente» abundan también en La familia. Para de Vicente (1999: 160), el teatro político de Gorkin se articula en torno a la lucha de clases que determina ciertos momentos históricos: la desintegración de una familia o el fracaso moral de un revolucionario son marcos históricos concretos cuya función no es sino la de proyectar una situación determinada y hacerla universal. Ambos textos acaban, además, con la muerte. Tanto Elena como Carlos Renn representan para Gorkin el fracaso y son víctimas de «la descomposición de una generación» (1931: 10): son los chivos expiatorios de una sociedad enferma que la revolución debería cambiar. Así es, al menos, como el autor justifica estas muertes: «No se acuse al autor de crueldad por estas dos muertes simbólicas; búsquese esa crueldad en la trágica sociedad en que vivimos» (1931: 10).

El realismo, que se acabaría imponiendo como el lenguaje oficial del socialismo, es la fórmula que emplea Gorkin en ambas obras. La crítica ha señalado cómo el autor, en su infancia, «sin guía ni dirección leyó a los novelistas rusos y a los realistas y naturalistas franceses, principalmente. Estéticas que se impondrían durante los años treinta en el conflictivo nudo teórico de la narrativa y el teatro izquierdistas» (de Vicente, 1999: 177). Este realismo/naturalismo, sustentado en psicologías sólidas, en el determinismo, en la contemporaneidad de los ambientes, en acotaciones precisas y en un lenguaje cotidiano no es incompatible con el materialismo (de Vicente, 1999: 160), ya que sirve para cuestionar el capitalismo y defender el concepto de la lucha de clases. En ese sentido, el realismo hace posible el contenido político de los textos, pero a la vez es un molde demasiado rígido como para permitir un teatro verdaderamente revolucionario que incite a la clase trabajadora a la lucha social. La existencia de la cuarta pared, piedra angular del teatro realista, impone una distancia infranqueable entre la obra y su público que fomenta la reflexión pero no interpela a la acción directa ni a la revolución.

La labor teatral de Gorkin, más allá del plano textual, gozó de una gran importancia en la España de la Segunda República. El montaje en Barcelona, en noviembre de 1936, de Danton de Rolland, en traducción de Gorkin, fue el primer espectáculo de masas de la época (Marrast, 1978: 125), contó con la

presencia del presidente Companys y estuvo en cartel más de un mes y medio. El autor francés se sintió halagado de que su obra, con cambios pactados al final de esta, viese la luz en la Barcelona revolucionaria, del mismo modo que ya la había visto en Berlín y en el París del Frente Popular. Caralt, el mismo director de aquel montaje, pretendió llevar a escena Doce sillas, texto hoy ilocalizado de Gorkin, pero la detención de la cúpula política del poum arruinó el proyecto (Marrast, 1978: 129). El autor era, pues, un hombre de teatro muy presente en la escena teatral de la Barcelona de la Guerra Civil.

En este mismo contexto, Gorkin jugó un papel decisivo en la visita de Piscator a Barcelona en diciembre de 1936. Después de la traducción de su texto, Piscator pidió viajar a España y Gorkin gestionó la invitación por parte del Gobierno catalán. En las famosas conferencias que pronunció con motivo de aquella visita, Piscator propugnó un teatro que se llevase al frente para hacer a los soldados tomar conciencia de su labor, obras cortas o incluso canciones que se pudiesen corear de manera grupal en el frente. Es célebre la desilusión del teórico alemán ante el panorama teatral que encontró y que tan lejano era a sus postulados. Las obras del propio Gorkin, aquí descritas, distan mucho del tipo de teatro que Piscator defendió en la Barcelona de 1936 y se acercan, sin embargo, a un teatro anclado en moldes que ya había explotado, en una situación radicalmente distinta, Galdós. Cobb ha notado cómo en el seno del «Teatro de Masas», el grupo teatral del Boc al que tan cercano estuvo Gorkin, persistía «un elemento de contradicción entre el deseo de realizar campañas de agitación y propaganda en favor del partido y el contenido de sus actos que [...] parecen más bien vincularse a la bien establecida tradición de “teatro social”» (1986: 264). Esta misma tesis es aplicable a la obra de Gorkin, que, pese a haber estado inmerso en los grupos de teatro proletario y a haber traducido al español las obras de pioneros del teatro revolucionario europeo, no consiguió crear a través de sus obras un verdadero teatro revolucionario. Sus textos, anclados en un realismo ya manido, son buenas muestras de teatro social y político, pero no revolucionario. La dramaturgia de Gorkin se erige como ejemplo del intento, en la mayor parte de las ocasiones frustrado, de crear un verdadero teatro revolucionario español.

BIBLIOGRAFÍA

COBB, Christopher: «Teatro proletario-Teatro de masas. Barcelona, 1931-1934», en F. García Tortosa et al. (eds.), Literatura popular y proletaria, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1986, pp. 247-266.

El Sol [crítica de estreno teatral], 6 de febrero de 1929, s. p.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio: «Galdós y el drama social», en Javier Huerta Calvo (ed.), Historia del Teatro Español, vol. ii, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2001-2030.

FERRI RAMÍREZ, Marc: «Julián Gorkin, la vida de un luchador», Fundación Andreu Nin <http://www.fundanin.org/ferri.htm> [consulta: 09.07.2013].

GARCÍA PAVÓN, F.: El teatro social en España (1895-1962), Madrid, Taurus, 1962.

GORKIN, Julián: Teatro político, Madrid, Zeus, 1931.

— Días de bohemia, Madrid, Fénix, 1934.

— La guerra estalla mañana, ade Teatro, 77 (1999), pp. 155-181.

MAINER, José-Carlos: Modernidad y nacionalismo. 1900-1939, Barcelona, Crítica, 2010.

MARRAST, Robert: El teatre durant la Guerra Civil Espanyola, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.

PAVIS, Patrice: Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós, 1998.

PRESTON, Paul: La Guerra Civil Española, Barcelona, Random House Mondadori, 2000.

VICENTE HERNANDO, César de: «Retrato de familia con espejo: La guerra estalla mañana», ade Teatro, 77 (1999), pp. 155-162.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca: «El compromiso en la literatura: la narrativa de los escritores de la generación del nuevo romanticismo (1926-1936)», Anales de la literatura española contemporánea, 7, 1 (1982), pp. 31-58.

1. La prensa madrileña se hizo eco de esta información de su homóloga parisina.

2. Las citas de la introducción y de ambas obras se toman del mismo volumen, por lo que, en lugar de ofrecer la referencia completa, se facilitará únicamente de aquí en adelante el número de página.

LUIS ROSALES, «MORTAL ANTIPOLÍTICO»

(Poesía y política en Luis Rosales)

Noemí Montetes-Mairal y Laburta

Universitat de Barcelona

En el homenaje que compañeros y amigos realizaran a Luis Rosales en el número extraordinario de Cuadernos Hispanoamericanos, se recoge textualmente una dedicatoria manuscrita que Neruda le brindara:

Qué decir de Luis Rosales a quien yo conocí naranjo, recién florido en aquellos años treinta, y que ahora es grave poeta, exacto definidor, señor del idioma? Ahora lo tenemos lleno de frutos, exigente y fecundo. Atravesó este mortal antipolítico el momento desgarrador en Andalucía y se ha recuperado en silencio y en palabra. Salud! buen compañero! Pablo Neruda París 1972 (1971: 295).

Rosales, en una entrevista doce años posterior –concedida al que años más tarde habría de ser director de esa misma revista, Blas Matamoro–, adelanta esa declaración de Neruda al momento en el que el poeta chileno fijó su residencia en Madrid, antes del estallido de la guerra:

Yo nunca he pertenecido a la vida partidaria, y ya Neruda me definía, en 1935, como «un mortal antipolítico». No soy político porque creo que el poder es corruptor y que cada uno debe dirigir su vida, ya que vida sólo se tiene una y tiempo sólo se tiene uno (me refiero al tiempo biográfico y utilizable), de modo que he dirigido mi tiempo al trabajo y al estudio, infatigablemente, de manera que no he podido dispendiar mi tiempo en la política. Me parece una actividad

respetable y necesaria, pero que está para otros y con la cual yo nada tengo que ver (1994: 278).

Aun así, una mayor profundización en la relación de Luis Rosales con la política desde diversos flancos nos lleva a preguntas y conclusiones muy interesantes –e incluso a veces, dada la cercanía del poeta durante la guerra con el bando falangista, directamente comprometidas– tales como:

1. Su postura y pensamiento políticos antes del estallido de la guerra –ese periodo en el que Neruda dio en calificarlo de «mortal antipolítico», apreciación que le parecería lo suficientemente válida como para reafirmarse tajantemente en ella treinta y seis años después– vienen marcados por su colaboración como poeta y crítico en una revista tan emblemática del cristianismo progresista con vocación ecuménica como lo fue Cruz y Raya, etapa sobre la cual Rosales afirmaría:

En cuanto a las consecuencias ideológicas de mi paso por Cruz y Raya, la que más me marcó fue el matiz cristiano, única razón para que yo tomara posición en la guerra junto a los nacionales, a los que me unían pocos elementos de carácter político (Matamoro, 1994: 277).

2. La poesía en guerra de Rosales aboga por la unión fraterna y solidaria, describe el enfrentamiento como una tragedia, y exclama su dolor en términos absolutamente insólitos en un momento en el que el tono –y no solo en el bando sublevado, pero sobre todo en este– era de arenga: el de la retórica de los puños y las pistolas. Bien al contrario, su posicionamiento humanista queda manifiesto en versos como los siguientes, escritos y publicados en 1937:

Todo está desolado como un lecho vacío [...]

Cuanto tuvo sonrisa pertenece a la muerte [...]

Si los ojos del hombre, los ojos que llevaron

En su mirada amante toda la luz del día,

Para siempre han perdido la memoria del tránsito,

Y reciben la luz como un túnel oscuro,

Como una tierra estéril donde la mies se agosta.

(Rosales, 1937)

La guerra, la tragedia de la guerra, habría de condicionarle radicalmente, al reconocerse, desde entonces, como un náufrago social que ha perdido su identidad y que precisará de toda su vida y de toda su obra (una obra escrita a tropezones, planteada como una sucesión de búsquedas, de la más honda expresión del dolor, pero también de la alegría, haz y envés de la experiencia vital), para poder recuperarla.

Tras el conflicto bélico su obra se convertirá en una autobiografía personal y literaria, un autorretrato ético, específico y distintivo, una manera de mirarse a sí mismo y de mirar el mundo. Una autobiografía forjada en clave de perpetuo aprendizaje e introspección dolorida en que las cicatrices vitales y la recreación del paraíso perdido se anudan a la asunción y la reflexión sobre la temporalidad, la alteridad, la creación del ser por la palabra, la infancia y la muerte –asidas al ancla de la memoria–, o la necesidad de testimoniar todo cuanto sucede y rodea al poeta con el fin de convertirlo en andadura vital.

Acabada la guerra, Rosales se instalará en la duda, en el cuestionamiento ante la extrañeza de vivir, en el naufragio interior. Frente al creer, Rosales antepondrá el vivir; ante la creencia, optará por la vivencia. Ese será el origen y la riqueza de su mundo, fragmentario y múltiple, infinito y total. Y esa, su identidad, profundamente marcada por la duda y el desengaño.

3. Con la posguerra, el paso siguiente de liberalización cultural, social y política surgió para Rosales –y no solo para él– de las páginas de la revista Escorial, dirigida en sus inicios por Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo. Tras una primera etapa de primacía política, da comienzo una segunda en la que Luis Rosales se encargaría de que el principal cuerpo ensayístico de la publicación se vinculase al apartado cultural, especialmente al literario. Ya desde sus inicios la intención de Escorial había sido, gracias a la salvedad política de hallarse vinculada a la ideología falangista –que la exoneraba de censuras y recortes–, tratar de recuperar el fértil clima cultural de preguerra, y llevar a cabo una labor de apertura política y restitución de determinadas voces literarias no muy afines a la postura oficial:

Mi generación salvó la continuidad de la cultura española por encima de la guerra. Fuimos un grupo de diez hombres escasos, un pequeño puñado de liberales que desde Escorial y desde otros sitios, como habíamos hecho la guerra con los nacionales y no éramos sospechosos, pudimos homenajear a Vallejo y a Antonio Machado en años difíciles [...] La política exige un temple (o más bien un destemple) del que yo carezco, afortunadamente (Umbral, 1969: 19-20).

4. Y en ese rebuscar las raíces de su identidad, ¿cuál es su lugar en el mundo, como hombre y como poeta? Se ha hablado de la generación del 36 como de una generación «destruida»,[1] «quemada»,[2] «de los arrepentidos»,[3] «escindida, culpable, conservadora» (Caballero Bonald, 1965: 5) o «arrojada». También se los quiso etiquetar como poetas «arraigados» y «desarraigados» (Alonso, 1952), por su manera de afrontar la relación con Dios –calma y serena la de los arraigados; heterodoxa, combativa y agónica la de los desarraigados–; por su posicionamiento político –más conservador y acomodaticio los arraigados, más progresista y combativo los desarraigados–; por su manera de afrontar la escritura poética –más cercano a una poesía de carácter social en los segundos–. Pero, en realidad –como ya he defendido en más de una ocasión (Montetes-Mairal, 1998; 2010a; 2010b)– esta diferenciación resulta francamente absurda, porque es mucho más esencial cuanto une a los poetas de ambos grupos que aquello que los separa. ¿Acaso los habitualmente considerados desarraigados rehúyen a Dios o a la trascendencia, sea esta vital o artística? Y los arraigados, ¿evitan todo contacto o acto de solidaridad humana? Acerca de esta última

cuestión cabe indicar, y se halla comúnmente admitido por los historiadores de la literatura, que una de las características más indiscutibles que vertebran la poética existencial de los hombres del 36 es su declarada ética humanística junto a sus posibles creencias religiosas, y así declara Luis Rosales –habitualmente incluido en el grupo de los arraigados–:

A diferencia de otros poetas de mi generación –por ejemplo, de Luis Felipe Vivanco, mi fraternal amigo, a quien han interesado los problemas en su relación con el paisaje–,[4] a mí me ha interesado siempre, ante todo y sobre todo, el problema, desde el punto de vista poético, de la relación con el hombre y con la sociedad dentro de la cual vive (Núñez, 1965: 4).

De todos modos, tras el profundo análisis de la obra de unos y otros, se evidencia un común afán de trascendencia que vincula a unos y a otros: en la serena vivencia religiosa, en la angustiosa búsqueda incesante de Dios, o en el sentimiento fraterno hacia la humanidad, el colectivo o la materialidad. ¿Todos arraigados en un mismo anhelo trascendente? Sin duda. Pero también todos desarraigados, al ser hombres arrojados, escindidos, en busca de una identidad perdida, maltrecha o desgajada, sea cual fuere su pensamiento político, religioso, poético o social. Todos ellos fueron hombres heridos, de ahí que partan de esa herida para articular su obra, porque en torno a ella, inevitablemente, se articuló su vida.

5. Y por último: después de este aprendizaje del dolor y de la decepción, ¿qué importancia le otorga Luis Rosales a la función social de la poesía, a la poesía como instrumento político? Rosales no puede considerarse un poeta social, pero sí un poeta comprometido en testimoniar la realidad de su tiempo, aunque siempre enfocándola y plasmándola desde el filtro de su propia subjetividad. Así, opta por calificarla como poesía personal, no social, ya que el sentido último de esta consiste en la revelación de lo humano radical:

Si se sustituye compromiso por testimonio, toda poesía es, efectivamente, poesía testimonial. Testimonio de un hombre, de una generación y de un estado social determinado. Todo testimonio tiene carácter de compromiso último, de

compromiso fundante (Trenas, 1977: 34).

La función del poeta consiste por tanto en ofrecer testimonio, como también reside –muy pronto tuvo plena conciencia de ello– en contemplar la realidad con una mirada distinta. Poeta es aquel que, antes que cambiar el mundo, elige transformar la percepción del lector ante este. Esa y no otra es su máxima aspiración como escritor comprometido ante la sociedad. Poeta es quien brega y persevera por tratar de verbalizar lo inefable para poder comunicarlo a sus lectores, y en tan titánica tarea traba en un mismo ímpetu la necesidad de conocimiento y la de comunicación, como eslabones íntimamente enlazados de una misma cadena. Si ser poeta consiste, como dejó escrito Rubén Darío al comentar la obra poética de Miguel de Unamuno, en «asomarse a las puertas del misterio y volver de él con un vislumbre de lo desconocido en los ojos» (1969: 553), también radica, tras la experiencia reveladora del misterio inefable, en lograr la alquimia verbal que le permita a aquel que lea sus versos tomar conciencia de una nueva visión del mundo. Iluminarle la realidad como si fuera la primera vez que la contemplase. Abrirle los ojos y con ellos las puertas de ese misterio que encierran los hechos más aparentemente anodinos y escarbar hasta hallar en ellos raíces de eternidad.

Por lo tanto, a la hora de estructurar su poética, Rosales disiente de una postura específicamente marcada por la ideología. La suya es una poesía que se genera y crece en el alma ambicionando conocer para después comunicar, y así llegar a todas las almas.[5] Tal es el carácter de la poesía que escribe en los años en los que empieza a descollar la moda de la poesía social y política, el que conforma Rimas (1951), donde el poeta granadino habría de manifestar su testimonio, su compromiso ético y estético.

Así, Rosales opta por definir su poética como «artística y personal» frente a popular (Trenas, 1977: 34), y afirma: «[La poesía] no es un género de esparcimiento, es un camino de conocimiento y necesita una determinada madurez en sus lectores». Desde su punto de vista la poesía popular «no existe»: «Llamamos poesía popular a la que se hace con un lenguaje popular y con metros populares, pero en el fondo no existe una poesía popular. La poesía siempre es artística y personal» (Leiva, 1977: 22). La poesía es un género de minorías, pese a que el poeta en su fuero interno ambicione que sea una mayoría la que disfrute de ella:

Todo lenguaje siempre es hermético o tiene un fondo irreductible de hermetismo, y toda lengua literaria pierde por su carácter literario gran parte de su extensión comunicante. Se escribe para la mayoría de los hombres, pero siempre desde un lenguaje minoritario. Esta es una dificultad que el poeta nunca puede acabar de solucionar (Leiva, 1977: 22).

De ahí el acierto de Rosales a la hora de definir al poeta como un náufrago social, ya que su máxima aspiración es verbalizar el misterio de la naturaleza humana, pero siempre desde su irreductible mismidad:

El poeta no sobrevive, sobremuere. He dicho muchas veces que el poeta es un náufrago social. En definitiva, el poeta moderno se ha separado –artísticamente, desde luego– del sentir colectivo y la sociedad se ha separado a su vez de la poesía. Este es el drama de todo poeta que quiere ser sincero consigo mismo y responder a sus obligaciones con la comunidad [...] La clave de mi poesía es el deseo de conocer al prójimo, mejor de lo que me conozco a mí mismo. Yo siempre hice y sólo me interesa hacer una poesía de introspección psicológica, y si hay en ella una clave se la puede encontrar en esto último que digo (Leiva, 1977: 22).

Rosales sostiene que escribe para el lector, para todos y cada uno de los lectores de manera individual, no generalizada, como tampoco –pese al claro acento trascendente de su poesía– lo hace pensando en la divinidad:

Se escribe para alguien, pero no para el público. Al menos la poesía verdadera [...] [Dios] Es tu absoluto. Pero no se escribe para él. La poesía es algo que dejas para abajo. Es un ingrediente que como tantos otros de tu vida puede salvarte o condenarte. Pero no se escribe para Dios, se hace siempre para los hombres [...] Fuera de Él no creo en nada [...] Yo vivo la amistad, no creo en ella [...] creo y descreo de todo. En cambio vivo la amistad, la poesía, la vida [...] vivir se hace

con integridad y la creencia es posterior [...] Yo tengo dudas para creer, no para vivir (García Juez, 1978: 25).

Posteriormente añadiría, corroborando lo dicho: «En el amor y en la vida no se cree, se vive» (Velasco, 1986: 33). De ahí que trace una línea divisoria muy estricta entre literatura y política, y critique sin ambages la poesía social. De hecho, desde el comienzo de su labor literaria Rosales supo delimitar inteligentemente la frontera que el creador debe establecer entre literatura y política, hasta el punto de que ni siquiera en los momentos en los que la presión histórica exigía adhesiones inquebrantables en uno u otro sentido (compromiso que implicaba someter la pluma al dictado de intereses extraliterarios –fuesen estos la poesía de urgencia durante la guerra, o la poesía social más adelante–), dejaron por ello de primar ante todo, y sobre todo, sus principios estéticos.

La poesía en guerra de Rosales siempre rehuyó radicalmente el tono propio de las arengas y las proclamas. En los años cuarenta ni el garcilasismo ni la poesía social ni ninguna otra tendencia dominante lograron que Rosales se ciñese a un ideario de escuela. Todo lo más la publicación de un manifiesto, el de la «Poesía total» en 1949 (Valverde, 1949: 8-9), cuyos objetivos consistían precisamente en abarcar y abrir puertas y ventanas antes que constreñir por medio de programas. Los distinguía –a todos aquellos que la secundaron,[6] pero especialmente a él mismo, que desde entonces utilizó ese concepto para definir su propia poética– la distinta percepción de la trascendencia del yo. El náufrago metódico, el náufrago social, esa máscara autoral, el yo poético de Rosales, poco tiene que ver con la manera de mirar el mundo de las escuelas estéticas mayoritarias durante la posguerra. Quizá por eso supo mantenerse suficientemente al margen y brillar con luz propia, independientemente de modas y corrientes, y posiblemente también por esta razón su poesía mantiene puntos de contacto con tendencias diversas y generaciones distintas,[7] y aún hoy conserva la frescura de la palabra que no ha envejecido y resplandece con la vivacidad de lo veraz y necesario.

Así pues, cuestionado en 1978 acerca de la posibilidad de que la poesía pudiese transformar el mundo, respondería de este modo:[8]

Eso son bobadas y mentiras. Palabras de engañadores y de bobos. La poesía no es un instrumento para cambiar el mundo. Eso es una coña. ¡Así está el mundo! La misión excelsa e importantísima del arte es la realización de lo humano. Nada más [...] Lo primero debe ser el enriquecimiento continuo, profundo... esa labor inventora de lo humano. Lo otro es secundario. A todos nos interesa la justicia, las marginaciones sociales, etcétera. Son problemas a los que no podemos permanecer ajenos. Ahora, nada de ir a salvar el mundo, ¿eh? (García Juez, 1978: 24).

Un poco más adelante arremetería contra la revolución política emprendida por los poetas sociales: «O son poetas o no son nada. No conozco ninguna revolución hecha por los poetas. Y es que no existe relación alguna entre la poesía y la política. La política es corruptora. Mientras la poesía es redentora» (1978: 24).

Rosales defiende también en esa ocasión su decidida opción por mantenerse, en lo posible, alejado de las esferas políticas. Algo que no solo le caracterizaba entonces, sino que también llevó a cabo en momentos en los que la toma de postura debía ser terminante –como fueron los años de la guerra y los inmediatamente posteriores–, y sobre ello abundará en esta misma entrevista. Así, al afirmar García Juez que «me da la sensación de que a usted le ha beneficiado la política. Al menos, determinada política», Rosales respondería de este modo:

Yo creo que me ha perjudicado enormemente la actitud que he tomado siempre frente a los políticos. He tenido hacia ellos una actitud muy negativa [...] los verdaderos falangistas eran mis hermanos [...] mis méritos en la Falange tampoco fueron demasiados. Pero ellos sí los tuvieron. Además, yo no fui falangista antes del Movimiento [...] Me apunté a la Falange porque creía en ella. He sido siempre un hombre firme en mis convicciones. ¿Pero para qué vamos a hablar ahora? Me desengañé muy pronto. Cuando mis compañeros me condenaron por la muerte de García Lorca. A partir de ese momento perdí la ilusión falangista y toda ilusión política. Antes no tenía estimación por la política, después tuve desestimación (1978: 24).

Es importante subrayar este hecho. El desapego político de Rosales se advierte antes de la Guerra Civil (recordemos cómo lo define Neruda: «mortal antipolítico»). Pese a sus numerosas colaboraciones en Cruz y Raya tampoco habría de comulgar con el izquierdismo comprometido de Bergamín (sí en cambio con el perfil matizadamente cristiano de la revista), y su paso por Escorial supuso un viraje cualitativo de la publicación hacia posiciones marcadamente culturales, alejándola del ideario falangista de sus primeros años, bajo la dirección de Ridruejo.[9]

De este modo, si Rosales gusta de calificar su proyecto poético como «poesía total», ¿cuál sería la estética, la tendencia que mejor se ajustaría a su ideario? Su respuesta es tácita: «Si hubiera que dar un nombre, cosa siempre difícil, a la orientación literaria dentro de la cual me siento incluido, diría que esta orientación es el humanismo [...] La poesía es una técnica de introspección del alma humana» (Leiva, 1977: 21).

Con el mismo tesón y firmeza con que reclama el marbete no excluyente, abarcador, de la poesía total, así mismo insiste en que su estética apuesta por lo humano radical, por el humanismo[10] como la orientación clave y definitoria de su trayectoria vital y literaria, del inicio al fin de su itinerario:

Aunque mi poesía tiene varias vetas, la más profunda y más personal es la búsqueda de la expresión de lo vital, de lo humano indiferenciado. Lo que yo trato de describir siempre es lo humano básico. Claro que eso se describe de una manera personal, tú pones la expresión personal, pero todo lo que describes, todo lo que transmites, es comunal, comunitario e indiferenciado. Lo que buscas con el lector es la comunicación de lo común (Campanella, 1980: 35).

Lo común, lo personal, lo íntimo, lo básico, pero también lo extraordinario. O precisamente aquello que tiene lo común de extraordinario.

Habitualmente la poesía de urgencia suele ser la que peor envejece, tan estéticamente efímera como lo fue el acontecimiento que la provocó, y solo la poesía social de alta calidad puede sustraerse de su fugaz transitoriedad. Al fin y

al cabo, habrá de ser en último término su validez estética la que otorgue carta de identidad artística a una poesía que jamás será escuchada por una inmensa mayoría, como tampoco logrará con sus fulgentes metáforas cambiar un ápice la situación social y política.

La poesía se debate entre su vocación de temporalidad y de eternidad, entre la necesidad de cantar las esencias del espíritu y la cotidianeidad sensible que abarca al género humano.[11] La poesía existencial y la social no dejan de sersino dos caras de un mismo prisma que aspira a una finalidad estética y humana similar, de tal modo que resulta imprescindible establecer un puente entre comunicación y conocimiento, entre individuo y comunidad. O en palabras de un poeta relacionado con integrantes de ambos sectores:

La poesía, aun cuando cante la soledad, «hace compañía», es cuando menos uno de los argumentos decisivos de que el hombre no está solo [...] Una poesía que busque y encuentre, hoy, contenido humano y forma propia que sea fiel a sí misma y esté de acuerdo con nuestra época, ha de sentirse por fuerza «popular» (es más, con apetencia de universalidad), y «ser popular» de hecho (claro está que hasta donde el «pueblo» esté en condiciones de leerla y oírla; esa es otra cuestión que no depende del poeta [...] Pueblo es totalidad) (Nora, 1957).

Poesía como comunicación, solidaridad, humanización, conocimiento y aspiración a la universalidad; pero sobre todo, como totalidad. Y es en esta intersección donde confluyen tantas tendencias, en apariencia dispares y contradictorias, pero profundamente unidas en la búsqueda de un mismo objetivo común de humanización trascendentalizada, totalizada.

En este mismo afán de totalización habremos de ubicar el sustrato común que integraría tendencias diversas –existenciales versus sociales–. El hecho se dio fácticamente en 1949, cuando los integrantes del «grupo Escorial» colaboraron con sus aportaciones críticas y poéticas en los números 39, 40 y 41 –prácticamente solo en los dos primeros– de la revista Espadaña, sustituyendo así su subtítulo «Revista de poesía y crítica» por el de «Poesía total». Incluso se llegó a publicar un manifiesto –firmado por José María Valverde, aunque fuera propuesto por Rosales– en el cual se exponían las claves de una nueva poética

conciliadora –poética que pretendía compilar diferencias y similitudes entre los diversos grupos literarios de posguerra–. Así lo plantea Víctor García de la Concha: «el intento de "Poesía total" significaba una ampliación temática, integradora del bien y del mal, de las luces y las sombras, de la alegría y el dolor» (1969: 388). Así, Valverde, tras criticar tanto el purismo de una poesía creada únicamente para solaz de los propios escritores, como la escisión poética que se venía dando entre los diversos grupos literarios, abogará por una lírica vital y conciliar:

Pero la vida nunca renuncia a lo suyo. Y a estas alturas, el proclamar el imperativo de una reintegración de la poesía, de una totalización de su ámbito y su raíz, no es alzar un banderín novedoso y caprichoso de camarilla, sino simplemente servir a una exigencia común que nos insta ineluctablemente. Todos quieren y tienen derecho a una poesía habitable y convivible [...] En este sentido nos esforzamos todos en trabajar en esta revista. Y si no somos capaces de hacer esa poesía, tal vez contribuiremos a que se pueda hacer [...] «Poesía total», hemos escrito, sin miedo aquí al lema, porque éste no empobrece ni excluye nada [...] poesía que, sin perder nada de las conquistas de la técnica poética [...] comience por arrancar del hombre entero, dado en su palabra entera, sin eliminar ni abstraer nada de lo contenido en su fluir real. Todo tiene que estar en la poesía, porque todo, de un modo u otro, entra y transparece en el lenguaje, y la poesía es la plenitud, enteriza y universalizada, del lenguaje [...] El poema, como objeto hecho de palabra, tiene su entidad propia [...] ante todo tiene naturaleza temporal, es artefacto sonoro, no puramente musical, sino de lenguaje, síntesis de música y significatividad en forma de transcurso narrativo [...] [Valverde prosigue haciendo suyo un fragmento de Machado explicando la génesis de La tierra de Alvargonzález:]. «La misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas, que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas» (1949: 8).

Conciliación necesaria, cordial, y sin embargo fracasada. No hubo entente entre poetas existenciales y sociales. Las razones parecen acercarse más al «puntillismo» autoral[12] que no a divergencias esenciales acerca de la naturaleza y finalidad de la poesía. Queda el manifiesto como intento fáctico de transcripción de un hecho innegable: la conjunción de fines y efectos en los grupos más

importantes de la poesía de posguerra bajo el denominador común de la totalización lírica. Justamente el mismo fin, los mismos fundamentos poéticos que se propone Rosales llevar a cabo a partir de la escritura de La casa encendida, cuando consigue perfilar lo que dio en denominar el logro de un «acento propio».

Como podemos dilucidar a la luz de lo expuesto, no únicamente la distinción entre poesía existencial y social es más que matizable, sino que probablemente la figura y obra de Rosales aúne una de las voces más conciliadoras y significativas de posguerra, estableciendo un puente no solo entre las posturas citadas y aparentemente contrarias, sino que también logra enlazar con la poesía de preguerra y anunciar los nuevos modos de poetizar de las generaciones que le sucederán.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Dámaso: Poetas españoles contemporáneos, Madrid, Gredos, 1952.

AUB, Max: La gallina ciega, Barcelona, Alba, 1995.

CABALLERO BONALD, José Manuel: «Apostillas a la generación poética de 1936», Ínsula, 224-225, extraordinario dedicado a la generación del 36, 1965. campanella, Hortensia: «Nunca dejé nada atrás» (entrevista a Luis Rosales), El socialista, 175, 15 al 21 de octubre de 1980.

CRÉMER, Victoriano: «¡Espadaña a la vista!», Espadaña (ed. facsímil), León, Espadaña, 1978.

DARÍO, Rubén: «Unamuno, poeta», en Miguel de Unamuno, Obras Completas, VI (Poesía), Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Escelicer, 1969.

DÍAZ-PLAJA Guillermo: Memoria de una generación destruida (1930-1936), Barcelona, Aymà, 1966.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «Espadaña (1944-1951): Biografía de una revista de poesía y crítica», Cuadernos Hispanoamericanos, 230, 1969.

— La poesía española de 1935 a 1975, I, Madrid, Cátedra, 1992.

GARCÍA Juez, Miguel Ángel: «Luis Rosales: de la ilusión al desengaño», Arriba, 12 de enero de 1978.

LEIVA, Ángel: «A cuatro décadas de aquel Abril», Arriba cultural, 6 de enero de 1977.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis: «Poesía y existencia», Crítica y meditación, Madrid, Taurus, 1957.

MASOLIVER, Juan Ramón: «Una generación quemada», La Vanguardia española, 9 de septiembre de 1965.

MATAMORO, Blas: «Conversación con Luis Rosales», Cuadernos Hispanoamericanos, 400 (1983) [se cita por la reedición en Lecturas españolas, Barcelona, ppu, 1994].

MONTETES-MAIRAL Y LABURTA, Noemí: «Luis Rosales: una poética de la memoria (génesis poética y crítica)», Moenia, 4, 1998.

— «Introducción» a Luis Rosales, La casa encendida, Rimas, El contenido del corazón, ed. de Noemí Montetes-Mairal y Laburta, Madrid, Cátedra, 2010a.

— «1936: el signo de una escisión», Quimera, 319, 2010b.

NERUDA, Pablo: «Saludo a Luis Rosales», Cuadernos Hispanoamericanos, 257-258, 1971.

NORA, Eugenio de: «Sobre la poesía en crisis, la humanización y otras interesantes vulgaridades», Ínsula, 124, 1957.

— «Espadaña, 30 años después», Espadaña (ed. facsímil), León, Espadaña, 1978.

NÚÑEZ, Antonio: «Encuentro con Luis Rosales», Ínsula, 224-225, extraordinario dedicado a la generación del 36, 1965.

ROSALES, Luis: «La voz de los muertos», Patria, Granada, 1937 (primera versión) [reeditado en Jerarquía, 2, octubre, pp. 111-114], Pamplona, 1937

(segunda versión). Con ligeras variantes tipográficas, esta segunda es la misma que aparece en la Antología poética del Alzamiento, ed. Jorge Villén, Cádiz, Establecimientos Cerón y Librería Cervantes, 1939.

— «Leopoldo Panero, hacia un nuevo humanismo», Cuadernos Hispanoamericanos, 187-188 (extraordinario dedicado a Leopoldo Panero), 1965 [reeditado en Lírica española, Madrid, Editora Nacional, 1972].

TOVAR, Antonio: «Luis: memoria, palabra del alma», Cuadernos Hispanoamericanos, 257-258, 1971.

TRENAS, Pilar: «Uno de los signos de la estética actual es la aproximación de los géneros» (entrevista a Luis Rosales), abc, 3 de marzo de 1977.

UMBRAL, Francisco: «Luis Rosales», La Estafeta literaria, 434, 15 de diciembre de 1969.

VALVERDE, José María: «Poesía total», Espadaña, 40, 1949.

VELASCO, Miguel Ángel: «La poesía en España goza de buena salud», Ya, 19 de marzo de 1986.

VIVANCO, Luis Felipe: Introducción a la poesía española contemporánea, ii, Madrid, Guadarrama, 1971.

1. Así titula Guillermo Díaz-Plaja su libro de memorias: Memoria de una generación destruida (1930-1936) –de hecho, comienzan antes de 1930 y terminan bastante después de 1936–. En él, afirma: «A mi juicio, nuestra generación fue una promoción sacrificada. Demasiado joven en 1936, nos sentimos, de pronto, demasiado viejos en 1939 [...] desfasados, sin brújula y sin maestros», y añade: «La “función” generacional del grupo de 1936 es evidente. Vino a ser un “puente” entre dos vanguardias estéticas y, lo que es más importante, un puente que pudo quedar cortado [...] “Generación quemada”, la nuestra, como dice Juan Ramón Masoliver. Pero no “autoquemada”. Hemos sido “quemados” a conciencia, con plena voluntad, decisión y, desde luego, se nos ha encerrado en la ceguera y al mudez [...] Nuestra misión fue sencillamente proseguir, hacer posible el diálogo, salvar lo más enjundioso del desafuero y de la extravagancia» (1966: 179-182).

2. Esa es la definición de Juan Ramón Masoliver (firmando como M), quien

redacta un artículo bajo el título de «Una generación quemada», a raíz del número extraordinario de Ínsula (julio-agosto de 1965) dedicado a la generación de 1936: «¿Generación del 36? A lo más, esa fecha fatídica en nuestra condición de ciudadanos, no de escritores, marcaría lo contrario de un denominador de grupo [...] ¿Generación literaria del 36? Poned un mismo y grave destino humano, una quiebra en la incipiente dedicación profesional, unas quintas diezmadas, un común y cogitativo talante a la salida; [...] fue el puente que aseguró una continuidad cultural y el motor que llevaría a los nuevos logros. Si esto es "escapismo"... Una generación quemada, y a mucha honra. Puesto a elegir, mejor ser fuego que caldero» (1965: 10).

3. Max Aub así la denomina a propósito de una conversación que mantuvo en 1969 cenando con Pedro Laín Entralgo, en la cual le reprochó no haber dimitido de su cátedra en 1965, como sí hicieran José Luis López Aranguren y José María Valverde; de ahí que juzgue a los componentes de esta generación en muy duros términos (1995: 506-507).

4. Tras la lectura de la obra poética y crítica de Luis Felipe Vivanco, incluyendo también su excelente Diario (1946-1975), cabría matizar la declaración de Rosales, quien probablemente pretendía radicalizar su postura oponiéndola en parte a la de su amigo. Sí es cierto que en Luis Rosales el humanismo es más evidente, pero no por ello deja de serlo para Vivanco, cuya poética, y de un modo bastante constante, también habrá de entroncar con una decidida y firme espiritualidad de perfil humanista.

5. Ese era el criterio de Luis Felipe Vivanco, quien sostenía que en Rimas las palabras de Rosales «crecían hacia el alma, pero el alma no crece hacia sí misma, sino hacia las demás» (1971: 149).

6. El manifiesto lo firmó José María Valverde, pero tras su rúbrica se encontraba el ideario poético de todos aquellos hombres que años después fueron llamados el «grupo Escorial». La impronta de Rosales fue, por la suerte poética que esta acertada definición ha desempeñado a la hora de fijar su propio ideario lírico, marcadamente protagonista. El propio Valverde así lo juzgó en la carta personal que remitió a García de la Concha y que este publicó: «En la primavera de 1949, Rosales [...] decidió "lanzar" a la conciencia literaria pública su grupo [...] Poesía total fue la fórmula dada por él» (1992: 471-472). Más adelante volveremos a este manifiesto. Ahora simplemente queremos hacer hincapié en la marcada autoría y decisión de Rosales a la hora de componer el texto e idear el

epígrafe, que a partir de entonces definiría su poética.

7. «Me parece probable que cuando los historiadores de la literatura intenten ordenar lo que ha sido la poesía española de nuestra época, Luis Rosales aparecerá como una gran grapa o abrazadera que sirva para dar coherencia a poetas y tendencias dispersas, a periodos sucesivos o generaciones encontradas» (Tovar, 1971: 356).

8. Cabe recordar que a finales de la década de los setenta la poesía social era descartada de manera generalizada como opción estética válida. Sin embargo, las únicas declaraciones de Rosales al respecto datan de esa época, y únicamente a ellas podemos recurrir.

9. Sobre su paso por la redacción de Escorial, subrayaría: «El grupo Escorial pensaba de manera distinta a otros grupos. Era el grupo de pensamiento más avanzado entre los actuantes. No niego que hubiera otros grupos de posición más avanzada, pero, por los motivos que fuere, no actuaban [...]. España se encontraba con un gran pulso literario, cultural, artístico, y tenía que conservarlo, y nosotros creíamos que éramos los encargados de conservarlo. Debo decir que he sido yo quien más trabajó en este sentido. Dionisio era quien daba el poder político, yo era quien sentía esa necesidad de una manera más extremada. Ahí están mis orígenes y mi obra para quien quiera documentarse» (Matamoro, 1994: 275-276).

10. A ello le dedicó el estudio «Leopoldo Panero, hacia un nuevo humanismo» (Rosales, 1965), donde se sirve de la obra del poeta amigo para abordar el estudio del tema en profundidad.

11. La poesía ha de ser esencial y machadianamente temporal, pero abierta a la eternidad, como sostiene José Luis López Aranguren. Del mismo modo prosigue afirmando, acerca de la evolución de los poetas del 36, que la suya se trata de una «línea que va desde su concepción como intemporalidad abstracta e ideal, pasando por la poesía de la distancia, el recuerdo y la nostalgia, y después por la del juego, la irresponsabilidad y la pirueta hasta la existencia poética, la poesía del tiempo concreto y real, que puede estar cerrado a la eternidad, pero también comunicante con ella; poesía, esta última, a la vez real y realísima, terrenal y religiosa, “residencia en la tierra” y rompimiento de cielo» (1957: 29).

12. A la luz de los testimonios (García de la Concha, 1969: 388; Nora, 1978:

XIV; Crémer, 1978: XXVII-XXVIII) que narran las razones de la ruptura, parece cuestión de un tira y afloja desmañado y ciertamente poco claro acerca de la preponderancia de los recién llegados (grupo Escorial) sobre los colaboradores habituales (cercanos a la poesía social), es decir, fue más una cuestión de tacto que de poéticas encontradas.

LITERATURA E IDENTIDAD

UNAS MIRADAS FEMENINAS

A LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

DEL SIGLO DE ORO

Eva Tilly

Universidad Rennes 2

En el marco de este trabajo cuyo tema central es la obra y su entorno, he elegido tratar de tres autoras del Siglo de Oro. Si la emisión y la recepción de los textos resultan determinantes para su interpretación, me ha parecido interesante fijarme en mujeres que escribieron en aquella época con intenciones que convergen y difieren al mismo tiempo. Luisa de Padilla, condesa de Aranda, escribió en 1637 La nobleza virtuosa, que tiene el tono de un tratado que denuncia las malas costumbres de la nobleza y pretende proponer un texto que indique un modelo de comportamiento. María de Guevara, condesa de Escalante, es la autora de Desengaños de la corte y mujeres valerosas, cuya fecha de publicación es 1664, texto entre el ensayo y el tratado de educación de príncipe dedicado al futuro rey Carlos II. María de Zayas publicó dos recopilaciones de novelas cortas o maravillas, las Novelas amorosas y ejemplares en 1637 y los Desengaños amorosos en 1649. Voy a tratar de estas tres autoras en este orden aunque no respete la cronología ya que mi intención es desentrañar la relación entre los tratados y la literatura de ficción. Empezaré presentando a cada autora con el fin de situarlas en el contexto de su época: quiénes eran, a quién se dirigieron y cuáles fueron los temas principales evocados en sus escritos. Intentaré destacar los elementos propios de la escritura femenina, si existen, los intereses comunes de estas autoras y las ideas recurrentes. En aquella época en que tan pocas mujeres tenían acceso a la cultura y aún menos a la expresión pública, descubrir la personalidad de estas mujeres, cuáles eran sus fuentes de inspiración o su finalidad al querer publicar sus textos es un objetivo que a lo mejor permitirá arrojar una nueva luz sobre la perspectiva de género y su utilidad a la hora de interpretar los escritos del Siglo de Oro.

Las mujeres que dejaron una huella escrita de su pensamiento, por su escasez o su particularidad, son el objeto de algunos estudios que intentaron establecer un repertorio de sus producciones escritas. En Las escritoras españolas, publicado en 1930, Margarita Nelken dedica algunas páginas a Luisa de Padilla y en Apuntes para una biblioteca de autoras españolas desde el año 1401 al 1833, Serrano y Sanz nos proporciona muchos datos sobre ella y su familia. Sabemos, pues, que la autora fue hija de don Martín de Padilla y Manrique, capitán general de la Armada y de doña Luisa de Padilla, que enviudó joven e ingresó en el Carmelo después de cuidar a sus hijos (Egido, 1998: 11). Luisa de Padilla se educó en el Monasterio de la Concepción de San Luis y se casó en 1605 (¿a los quince años?) con don Antonio Jiménez de Urrea, conde de Aranda. Luisa María de Padilla Manrique y Acuña, condesa de Aranda (¿1590?-1646), escribió varios libros, entre los cuales figuran cuatro tratados sobre la nobleza en los que demuestra y afirma que la virtud es el fundamento mismo de la nobleza (Acquier, 2011: 144-145). Como lo subraya Marie-Laure Acquier en su artículo «Les hantises du corps», las tres primeras partes de su obra La nobleza virtuosa se publicaron bajo la identidad de un eclesiástico, el provincial de la Orden de San Agustín de Aragón, Pedro Enrique Pastor, que formaba parte del entorno de la familia. La decisión de escribir de Luisa de Padilla no surge de la obediencia a una orden de un confesor sino de su voluntad propia. Si primero se negó a publicar, por pudor, por miedo a verse asociada a la mala reputación de las autoras de su época, sobre todo las que escribían poesía (Acquier, 2011: 146), elegirá después firmar ella misma sus escritos, lo que revela sin duda una voluntad de afirmarse como autora, y como tal cultiva no una literatura poética, peligrosa, sino una reflexión sobre su época y su sociedad, los estudios históricos, los espejos de nobleza y la filosofía moral y religiosa (Egido, 1998: 20) bajo la vigilancia de un eclesiástico. Es de notar que el esposo de Luisa de Padilla formaba parte de un grupo de eruditos y que, «aunque publicó mucho menos que su esposa, [...] su presencia en la vida cultural aragonesa no carece de cierto relieve», y Baltasar Gracián le dedicó su Agudeza y arte de ingenio (Egido, 1998: 12-13). Luisa de Padilla era entonces la esposa de un mecenas y tuvo la oportunidad de leer y quizá también de conocer a autores relevantes. Tuvo la suerte de compartir intereses intelectuales con su esposo (Egido, 1998: 12). En cuanto a las ideas expresadas en sus obras, advierte sobre las inquietudes, funciones y malas costumbres de la nobleza. Critica la ociosidad, incontinencia, falsedad, ambición y soberbia del grupo social al que pertenecía para elogiar, en cambio, la virtud, caridad, laboriosidad y cristianismo. Recuerda la importancia para la nobleza de representar un modelo: «dadles buen ejemplo: pues el de las cabezas es tan poderoso que derraman sus casas y republicas, los

vicios y virtudes de que usan [tales son los pueblos quales los que los goviernan]» (Acquier, 2011: 155). Lo que escribe es un testimonio de

los vicios de la nobleza (que) muestran una problemática que los historiadores han destacado aludiendo a la ociosidad e incultura a que muchos se entregaban en la España de Felipe III y Felipe IV. Ella acusa esas faltas, así como la de respeto por las cosas sagradas, junto a su costumbre de jurar, no cumplir con sus obligaciones, criar mal a los hijos y ser tiranos, dedicándose a seguir a facinerosos y bandoleros. [...] Tampoco elude sus escándalos, gastos, incontinencia y falta de respeto hacia el matrimonio y sus esposas, acusándolos también de maltrato a vasallos y criados. Se trata, por ello, de un documento más para la historia de la aristocracia en la España de los Austrias (Egido, 1998: 30).

La parte de su obra que más nos interesa quizá sea la que expone su opinión en cuanto a la educación de estas «futuras cabezas» del Estado, la primera parte de su Nobleza virtuosa. Es interesante señalar que se dirige a sus hijos cuando escribe esta obra, destacando su papel, su deber de madre y su flaqueza ya que no goza de buena salud:

me hallo tantos meses ha, rendida en esta cama, a una enfermedad tal, que desde su principio me amenaza con la muerte, y vuestra orfandad en tiernos años, [...] como os di al mundo con dolores, con los tan penosos accidentes, os procuro encaminar aora a Dios, y que renazcais de mi para él, por medio de la virtud a que os exorto con estos documentos (que he recogido con el desvelo possible) juzgando es la mas estimable herencia que puedo dexaros en prendas del entrañable amor que os tengo (Acquier, 2011: 149).

Aconseja a sus hijos y a través de ellos a todos los nobles que se mantengan alejados de la corte y a sus hijas que acepten la reclusión dentro de un convento para recibir una educación digna de su posición social. Reivindica para las mujeres nobles cierto poder político, consecuencia de la educación que deberían recibir, ya que en la ausencia del marido, una esposa debe saber gobernar sus

tierras. Como lo dice Aurora Egido: «Los detalles sobre los deberes para con el rey, la familia y los amigos o vasallos, así como todo lo referido a la elección de esposa no dejan de tener interés para la historia social de la nobleza de su tiempo, amparándose en un tono casi catequético o de cartilla al uso» (Egido, 1998: 19). La imagen de la esposa ideal para sus hijos es una mujer cuya belleza no llame la atención, que «no se dedique a cartas y galanteos» (Egido, 1998: 19). Añade: «Las faltas aparentemente específi de la mujer (curiosidad, golosina, melindres e inconstancia) pueden paliarse, según ella, con el freno en las comidas y usos particulares, huyendo de la medrosidad y la imprudencia» (Egido, 1998: 22). En contra de las opiniones quizá más difundidas en su época, piensa que «las (mujeres) que tienen entendimientos superiores a la ocupación de la almohadilla, quica si diessen por este camino, huyrian de otros que le estan peor, en que procuran gallardear con el ingenio, y hazer dél menos decentes empleos» (Egido, 1998: 23). Da varios ejemplos de mujeres célebres para apoyar su argumentación. Como lo dice Aurora Egido: «Sus consejos sobre la elección de estado en la mujer no concuerdan del todo con los que diera a su hijo, pues hace que aquélla, salvo si tiene vocación religiosa, no deba hacer elección de marido por sí misma, sino que deja el asunto en manos de su padre» (Egido, 1998: 24), «las hijas parecen destinadas a criarse y vivir al lado de la madre, en el confín casero, trabajando y haciendo labores para un futuro en el que “las obligaciones de las casadas se reduzen a marido, hijos y familia”» (Egido, 1998: 26). Considera la virginidad como un estado superior al matrimonio y la castidad como un comportamiento que se debe adoptar hasta dentro del matrimonio, lo que corresponde a una idea muy corriente en aquella época y que sirve a la autora para oponer este ideal a la vida viciosa de la corte.

Doña María de Guevara también figura en el trabajo de Serrano y Sanz, pero vamos a referirnos principalmente al trabajo de María Victoria López-Cordón. Fue una

mujer orgullosa de su estirpe, sin embargo, ni el parentesco lejano con ilustres títulos, ni los vínculos más cercanos con personajes bien instalados en las instituciones de gobierno, le sirvieron para beneficiarse de las redes del patronazgo y obtener nuevos honores y rentas. [...] Representaba muy bien a esos sectores de la nobleza [...] que alcanzaron cierto protagonismo en los momentos álgidos de la Monarquía y que, ya en el declive, se resistían a perderlo, al tiempo que cobraban conciencia de la relación intrínseca entre los

problemas generales y los de sus propias casas (López-Cordón, 2007: 151).

María de Guevara se casó tres veces, siempre con hombres de un perfil mucho más bajo, y parece que nunca tuvo hijos. Leía, poseía libros y empezó a escribir para reclamar lo que le parecía justo para su linaje, aludiendo directamente a lo que consideraba como los perjuicios causados a su familia por la guerra con Portugal. Empezó por escribir un Memorial de la casa de Escalante y servicios de ella, al Rey nuestro Señor, en 1654. Después, en 1663, escribió una carta al rey: Tratado y advertencias hechas por una mujer celosa del bien de su rey y corrida parte de España. Alude a la política del rey que perjudica sus propios intereses, utilizando argumentos manejados por sus contemporáneos: el reconocimiento de la potencia real pero su necesaria apertura a las opiniones de los nobles directamente afectados por sus decisiones. Critica «una monarquía que sólo era el pálido reflejo de lo que fue no mucho tiempo atrás» (López-Cordón, 2007: 157), añorando una edad de oro, idea que encontramos también en las novelas cortas de María de Zayas. A pesar de que no aparezca en el título de manera muy clara se trata casi de un pequeño tratado de educación en el que se encuentra «un cierto programa de buen gobierno en el que los tópicos arbitristas de crítica al lujo y a la ociosidad, de buena administración, de denuncia de los pleitos y de ejercicio directo de la autoridad» (López-Cordón, 2007: 151). Según ella, como lo escribe en 1664, en Desengaño de la corte y mujeres valerosas, dirigido a un príncipe niño que necesita ser educado, «no importa que un rey sea virtuoso, si no pone a su lado y en los puestos quien lo sea» (López-Cordón, 2007: 160). También expresa una «firme defensa de los principios de la catolicidad frente a los herejes [...] sean protestantes, moros o judíos». María de Guevara parece consciente de que el hecho de ser mujer da a sus escritos un matiz ilegítimo sin quitarle por ello toda la capacidad intelectual para dar su opinión: «por eso, ante la imposibilidad de tomar armas o de “ser una amazona” como hubiera deseado, la pluma tiene un carácter sustitutivo, que le permite cumplir con sus obligaciones de buena vasalla» (López-Cordón, 2007: 153). Cabe notar que publicó de forma anónima, quizá para obtener «la licencia de impresión» (López-Cordón, 2007: 154). Parece que María de Guevara no quiso entrar en la República de las letras por la calidad literaria de sus escritos sino que su interés residió más bien en dejar una huella de su pensamiento político, «tampoco escribe por mandato, ni se postula como modelo». Lo interesante es que debió de leer a Luisa de Padilla, como lo dice María Victoria López-Cordón: «Aparte del interés común por restaurar el prestigio y los deberes

de la nobleza hay muchas concomitancias entre su capítulo III “De las desatenciones que tienen los hombres con las mujeres propias” y “la fuente nona” de las Lágrimas de la nobleza que lleva por título “Llora la poca estimación que hacen de sus mujeres propias y del vínculo del santo matrimonio que tanto les obliga a amarlas”» (López-Cordón, 2007: 157). Una de sus reivindicaciones principales es hacer valer sus ideas, que equipara a las expresadas por hombres. Fue una mujer casada con hombres que se ausentaron mucho por las cargas que ejercían, demostrando su capacidad para mantener su casa y cuidar sus tierras y bienes. Piensa que las mujeres saben actuar con mucha valentía, con inteligencia, añadiendo a la capacidad de actuar la capacidad de hacerlo con sentimiento. Piensa que la relación que los esposos deben tener con sus esposas se debe fundar en el amor y el respeto, y no en la fuerza:

No era partidaria de ningún casamiento a la fuerza y, aunque reconocía que, en algunos casos un matrimonio impuesto podía convertirse en una relación consentida, sus juicios contra pretendientes y padres capaces de «forzar las voluntades, que Dios nos deja en nuestro libre albedrío» son muy duros, así como aquellos contra los «malos maridos», a quienes no ve mal que, como hizo la reina Juana de Nápoles, se les mande a «enviar nuevas del otro mundo». Es más, está convencida de que si hubiera algunas que la imitasen «vinieran los hombres a raya» (López-Cordón, 2007: 162).

Utilizando casi las mismas palabras que María de Zayas sobre los hombres, piensa que

como ellos hicieron las leyes, todas fueron en su favor, queriendo que ellas se contenten con las armas de la rueca y de la almohadilla; pues a fe que si usasen las mujeres de las letras, que les sobrepujarían a los hombres; pero esto temen ellos y no quieren que sean amazonas, sino tenerlas las manos atadas con que no parece bien que las mujeres salgan de su rincón, pues, como en las historias se extiende la fama de las mujeres que han sido valerosas (López-Cordón, 2007: 162-163).

María de Zayas nació en 1590 en Madrid y no estamos seguros de su fecha de muerte. Formó parte de la nobleza menor ya que su padre, capitán de infantería, obtuvo un hábito de la Orden de Santiago. Tenemos muy pocos datos sobre su vida y se supone, por la interpretación feminista que se hizo de sus novelas cortas y por los pocos elementos que tenemos, que quedó soltera y que no tuvo hijos. En cuanto a su existencia literaria, «concurrió a las Academias literarias madrileñas, en las que hizo muy lúcido papel, siendo aplaudida y celebrada; en ellas contrae amistad con varios ingenios castellanos, quienes solicitan de su pluma poesías encomiásticas para los libros que ellos publican» (Amezúa, 1948: x). Como dice Agustín de Amezúa:

dado el severo apartamiento de los públicos y universitarios en que tradicionalmente se tenía a la mujer por aquellos tiempos, es muy presumible que los de doña María se redujeran a los indispensables para aprender a leer y a escribir, por los cuidados de algún casero preceptor. [...] Por todo ello, está permitido creer que la futura novelista hubo de ser un caso más de autodidactismo [...] Ella misma confiesa que era tanta la afición que tenía a los libros, que, en viendo uno, nuevo o antiguo, dejaba la almohadilla donde labraba sus randas hasta devorarlo (Amezúa, 1948: XI-XII).

Las novelas cortas de María de Zayas, al ser textos de ficción, expresan argumentos muy similares a los escritos de las precedentes autoras que hemos evocado, pero muy a menudo de manera menos directa. Los comentarios de María Victoria López-Cordón sobre la opinión que María de Guevara tiene de los hombres corresponden a las ideas de María de Zayas:

su opinión del sexo contrario no es demasiado positiva, ya que juzga a los hombres decaídos, sin ánimo y sobre todo, más celosos de mantener sus prerrogativas que de ejercerlas debidamente. No encuentra en ellos las antiguas virtudes públicas que distinguieron a sus antepasados, y su juicio se vuelve todavía más duro cuando se refiere a su comportamiento doméstico: les acusa de desconsiderados, jugadores, de «trato airado», y también de hipócritas porque siempre están dispuestos a comportarse como el hijo pródigo si eso les interesa

(López-Cordón, 2007: 164).

De la misma manera que Luisa de Padilla y María de Guevara escribieron bien a sus hijos, bien al rey, pero con la intención de denunciar un comportamiento indigno entre los hombres nobles, María de Zayas crea ficciones cuyos personajes masculinos cometen todos los excesos. Los personajes femeninos aparecen como las víctimas sistemáticas (salvo en escasas novelas cortas) de las pulsiones de los hombres y de su concepción del honor que castiga a las mujeres inocentes, mientras que los vicios caracterizan muy a menudo a los personajes masculinos.

Al igual que sus contemporáneas, María de Zayas aludió a la figura del rey y, lejos de darle consejo alguno, se limita a utilizarla en su intención didáctica. En la novela El juez de su causa, Estela es raptada por un esclavo moro, Amete, que la lleva a su tierra, y es salvada por el príncipe Jacimín, hijo del rey de Fez. La figura del príncipe, dibujada según la tradición de la maurofilia, representa la figura del poder real, pero además sirve a la autora para mostrar un modelo de comportamiento que no es cristiano. Se describe así a Jacimín:

era (el principe) de hasta veinte años, y demás de ser muy galán, tan noble de condición y tan agradable en las palabras, que por esto y por ser muy valiente y dadivoso, era muy amado de todos sus vasallos. Era asimismo tan aficionado a favorecer a los cristianos que, si sabía que alguno los maltrataba, lo castigaba muy severamente (Zayas, 2001: 348).

Por eso se enfada con Amete y le recuerda que «en la corte del rey de Fez se ha de atrever ninguno a forzar las mujeres?» (Zayas, 2001: 348). Recuerdo que de las veinte maravillas, diez tratan de violaciones, todas cometidas o proyectadas por cristianos, salvo en la novela de la que acabamos de hablar. Jacimín manifiesta mucho respeto por Estela:

después de haberla acariciado y consolado, le preguntó que quería hacer de sí. A

lo cual la dama, arrodillada ante el lecho, le suplicó que la enviase entre cristianos para que pudiese volver a su patria. Concedióle el príncipe esta petición, y habiéndole dado dinero y joyas, y un esclavo cristiano que la acompañase, mandó a dos criados suyos la pusiesen donde ella gustase (Zayas, 2001: 348).

Estos fragmentos de la obra muestran la intención de la autora: exaltar la figura real, resaltar la importancia de la fe aludiendo al comportamiento indigno de algunos cristianos nobles a través de un príncipe moro tan honesto, señalar que a veces los moros merecen más confianza que los cristianos de su época. La novela La perseguida triunfante critica la figura real que se deja convencer por su hermano de la infidelidad de su esposa, que es inocente y pide que sus soldados la maten. Pero al final de la maravilla, se arrepiente, se disculpa ante su mujer que fue salvada por la virgen. Frente a la decisión de la reina de retirarse al convento, decide él también encerrarse en un convento para reflexionar y pedir perdón a su esposa acercándose a Dios. María de Zayas crea también personajes femeninos capaces de comportarse con mucha valentía ya que la reina Beatriz de La perseguida triunfante gobierna con firmeza durante la ausencia de su marido, que se fue a la guerra. Estela, en la novela de la que hemos tratado antes, después de haber sido liberada por Jacimín, se disfraza de hombre y se convierte en soldado al servicio del emperador. Muestra tanta valentía y tanta inteligencia que logra obtener un hábito de Santiago, una renta, un título y ser virrey de Valencia. Estos dos personajes femeninos contribuyen a afirmar que las mujeres pueden actuar como los hombres y quizá mejor que ellos. Si no lo hacen es porque se les inculca que no son capaces de ello:

¿por qué vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? ¿Pues si ella es la que da valor al cuerpo, quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlarais como os burláis. Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas, y por libros almohadillas (Zayas, 2001: 217-218).

Así crea María de Zayas una novela, El prevenido engañado, en la que se burla de un personaje masculino, don Fadrique, que tiene miedo a las mujeres inteligentes y quiere casarse con una inocente. Acabará casándose con una jovencita que podría ser su hija por su juventud y que de tan tonta lo engaña sin ni siquiera saberlo. Este personaje se encuentra castigado por su desprecio de las mujeres. María de Zayas afirma las capacidades de las mujeres y evoca el interés que tienen los hombres en mantenerlas en la ignorancia:

como los hombres, con el imperio que Naturaleza las afeminó, y como en lugar de aplicarse a jugar las armas y a estudiar las ciencias, estudian en criar el cabello y matizar el rostro, ya pudiera ser que pasaran en todo a los hombres. [...] Y así, en empezando a tener discurso las niñas, pónenlas a labrar y hacer vainillas, y si las enseñan a leer, es por milagro, que hay padre que tiene por caso de menos valer que sepan leer y escribir sus hijas dando por causa que de saberlo son malas, como si no hubiera muchas más que no lo saben y lo son, y ésta es natural envidia y temor que tienen de los que han de pasar en todo. Bueno fuera que si una mujer ciñera espada, sufriera que la agraviara un hombre en ninguna ocasión; harta gracia fuera que si una mujer profesara las letras, no se opusiera con los hombres tanto a las dudas como a los puestos. [...] De manera que no voy fuera de camino en que los hombres de temor y de envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos (Zayas, 2001: 506-507).

Como Luisa de Padilla, insiste en el papel educador de las madres. En la novela Tarde llega el desengaño, Elena muere bajo los malos tratos de su esposo, don Jaime, que cree que lo ha engañado. Don Jaime dice que su esposa nunca se habría comportado así si su madre hubiera estado viva: «murió su madre a los seis años de casada Elena, y sentilo más que ella. ¡Pluguiera el cielo viviera, que quiza a su sombra fuera su hija la que me debía ser!» (Zayas, 2001: 525). María de Zayas, aunque bajo la forma de alusiones, evoca también lo peligroso de la maternidad cuando crea algunos personajes femeninos que dan a luz cada dos años o mueren en el parto, como la madre de Florentina en la novela Estragos

que causa el vicio. De nuevo, la ausencia de la madre es una de las causas de la pérdida moral de la hija. La autora también se rebela contra los matrimonios forzados aunque ofrezca al lector una opinión matizada creando novelas en las que el personaje femenino se pierde por seguir su inclinación y otras en las que los padres, por avaricia o puro interés, mienten a su hija para que se case con el pretendiente que han elegido, con lo que provocan su desgracia. Blanca, en Mal presagios casar lejos, obedece a la regla social:

con poco gusto aceptó la hermosa señora el casarse sin conocer ni saber con quién, porque decía, y decía bien, que era grande animo el de una mujer cuando se casaba solo por conveniencias y ajeno gusto con un hombre de quien ignoraba la condición y costumbres; por cuya causa envidiaba a las que se casan precediendo primero las finezas de enamorados, pues, cuando, por sobre voluntad no aceptase, no se podía quejar de nadie, sino de sí misma (Zayas, 2001: 621).

Por fin, como las dos otras autoras que hemos evocado, María de Zayas es consciente de su condición de escritora. Si Luisa de Padilla escribió bajo el nombre de un eclesiástico, si María de Guevara en un primer tiempo escribió de manera anónima, María de Zayas escribe disculpándose de la calidad mediocre de su trabajo: «quien duda lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo no solo para escribir un libro, sino para darle a la estampa [...] quien duda [...] que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borrones, siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz» (Zayas, 2001: 17). Apoya su elección en mujeres célebres que ya escribieron, Argentaria, esposa de Lucano, Tesmistoclea, hermana de Pitágoras, Diotima, Cornelia, esposa de Africano... (Zayas, 2001: 18).

Para concluir, el punto común entre estas tres autoras es primero su estirpe noble. Las tres se beneficiaron de una forma u otra de cierta educación: el convento, un esposo culto, el gusto por la lectura y la posibilidad de acceder a los libros representan los fundamentos que posibilitaron el desarrollo de su escritura. Su estatuto es a la vez lo que les permitió escribir y el tema de sus obras: los escritos políticos de Luisa de Padilla, el tratado de educación de María

de Guevara y hasta las novelas cortas de María de Zayas tratan principalmente de la nobleza y de su decadencia. El tema no es muy original y las tres mujeres repiten o se inspiran en el discurso común en su época. La particularidad de sus obras «femeninas» se encuentra quizá en algunos detalles como por ejemplo el trato de la maternidad, de su peligro y la importancia del papel de la madre educadora, la falta de respeto de los hombres frente al carácter sagrado del matrimonio, la vergüenza que sienten (o que fingen sentir) al atreverse a escribir. Este rápido estudio nos muestra la personalidad de estas autoras entre respeto de la tradición, desde el punto de vista político, familiar y también en materia de educación, ya que esta tradición representa para ellas una protección de sus intereses, de sus familias y del país. Desde esta perspectiva, se someten a esta tradición protectora y al mismo tiempo la desafían expresándose, criticando a los hombres y poniendo de relieve la importancia de la maternidad porque arriesgan la vida durante el parto como los hombres durante la guerra. Estas tres autoras contribuyeron a cambiar la imagen de las mujeres, a mejorarla, a afirmar su importancia en la sociedad y el respeto que se les debía: con mucha sutileza y utilizando con cuidado las pocas herramientas de las que disponían, dejaron su huella femenina en la historia, en la literatura, influyendo quizá en la historia de su país y en la construcción de nuevos modelos femeninos.

BIBLIOGRAFÍA

ACQUIER, Marie-Laure: «Les hantises du corps: quelques aspects de l’appréhension du corps dans La nobleza virtuosa (1637) de Luisa María de Padilla, contesse d’Aranda», en Réalités et représentations du corps dans l’Europe des xvIe et xvIIe siècles, Marie Roig Miranda y Mary Nelly Fouligny (ed.), Université de Nancy IIGroupe xvie et xviie siècles en Europe, 2011, pp. 143-168.

AMEZÚA, Agustín de: Novelas amorosas y ejemplares de doña María de Zayas y Sotomayor, Madrid, Aldus, 1948.

EGIDO MARTÍNEZ, Aurora: «La nobleza virtuosa de la condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián», Archivo de filología aragonesa, 54-55 (1998), pp. 9-41.

GUEVARA MANRIQUE, María de, condesa de Escalante: Desengaños de la corte y mugeres valerosas, 1664.

— Carta de María de Guevara Manrique, condesa de Escalante, a Juan José de Austria, Madrid, 9 julio 1668, Biblioteca Nacional de España, MSS/18655/26.

LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria: «De escritura femenina y arbitrios políticos: la obra de doña María de Guevara», Cuadernos de Historia Contemporánea, vol. extraordinario (2007), pp. 151-164.

NELKEN, Margarita: Las escritoras españolas, Barcelona, 1930.

PADILLA MANRIQUE ACUÑA, padilla manrique acuña, Luisa María de, condesa de Aranda: Nobleza virtuosa, impresso en Zaragoça por Iuan de Lanaja y Quartanet, 1637.

SERRANO Y SANZ, Manuel: Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833, Madrid, R.A.B.M., 1905.

ZAYAS, María de: Obra narrativa completa, edición de Estrella Ruiz-Gálvez Priego, Madrid, Biblioteca Castro, 2001.

DE FLORES, MITOS Y JARDINES

Algunas notas sobre la vulneración del recato femenino y sus consecuencias dramáticas en el lenguaje del primer Calderón

Alicia Vara López

Universidade de Santiago de Compostela

Es de sobra conocida la importancia de los conceptos de la honra y la castidad en el siglo xvii, tal y como se constata en los numerosos análisis de los que han sido objeto estos temas y otros relacionados por parte de la crítica literaria.[1] Ha pasado más desapercibido, en cambio, el hecho de que ideas vinculadas al honor o la honra no alcanzan su significado pleno en las obras calderonianas hasta que se sitúan al lado de conceptos opuestos, manifestados en habituales alusiones a la transgresión o vulneración del decoro de la dama. De hecho, el ingenio madrileño, que bebe de la poesía petrarquista y cancioneril, maneja un amplio repertorio léxico y simbólico y se vale de él para alternar referencias a la pureza de sus damas con sugerencias al peligro de sucumbir a la pasión amorosa. Todo ello aparece manifestado mediante una red de metáforas por medio de la cual el autor alimenta la ambigüedad interpretativa y hace gala de un estilo artificioso.

Detrás de todos estos recursos se halla un deseo de establecer pares de conceptos en oposición, de acuerdo con una cosmovisión muy barroca en la que triunfa el enfrentamiento entre contrarios y la expresión de la inestabilidad de la fortuna, que lleva aparejada la búsqueda de la admiratio. El presente estudio realiza un análisis de dos pasajes de comedias calderonianas tempranas, orientado a dilucidar algunos procedimientos empleados por el dramaturgo de manera recurrente para transmitir contenidos vinculados al componente erótico. Me centraré en la perspectiva femenina, por medio del estudio de secuencias que forman parte de los prototípicos extensos parlamentos de las enamoradas, destinados a transmitir al espectador la información necesaria sobre el comienzo

y el desarrollo de su amor.[2] Los pasajes, seleccionados en función de su riqueza metafórica, se sitúan en dos comedias compuestas a comienzos de los años treinta del siglo xvii, Peor está que estaba y El galán fantasma.

No es azaroso que el marco espacial que comparten ambas damas, como tantas otras, para la evocación retrospectiva del instante del enamoramiento sea el jardín.[3] Este espacio cuenta con un gran peso en el corpus del dramaturgo y se identifica con la pasión amorosa, ya que es testigo mudo y cómplice del encuentro de los enamorados.[4] Además, en conexión con el tópico del locus amoenus, se asocia a la feminidad y al deleite de los sentidos y se presta a la construcción de juegos conceptuales basados en ideas como la aparente inaccesibilidad y la ocultación de la doncella.[5]

El pasaje que sigue pertenece a un extenso parlamento en molde octosilábico, en la primera jornada de Peor está que estaba. Flérida comienza su relato con una alusión al honor que había heredado de sus padres, destruido en el momento de la enunciación a causa de sus propias culpas. Estas sinceras palabras causarían admiración al espectador y lo dispondrían para escuchar la historia en la que la dama detallará, por medio de un aparato simbólico de gran elaboración, el porqué de su deshonra: «Hija soy de ilustres padres, / cuyo nombre es bien que encubra / por su respeto, pues basta / que destruyeron mis culpas / su honor allá, sin que aquí / su fama también destruya» (Comedias, I, p. 872). La intención de no desvelar el nombre de sus progenitores para preservar al menos su fama es una muestra más del reconocimiento de la falta y de la vergüenza, que acrecentaría la intriga del espectador. ¿Cuáles serán las razones de la caída de tan noble dama? Al comienzo de su relato se sitúa a sí misma resguardada en su casa en una actitud pasiva, oculta a los múltiples pretendientes que la rondan. Entre ellos destaca César Ursino, descrito solicitando su calle metamorfoseado, desde el punto de vista metafórico, de día en un girasol de sus ventanas y de noche en un Argos. De acuerdo con una óptica neoplatónica según la cual la amada es considerada como un sol, el girasol recibe en muchas ocasiones la denominación de «flor del sol», de forma que se pondera su constancia en la vigilancia de la amada.[6] Por su parte, la figura mitológica de Argos, de forma figurada, «se toma por la persona que está sobre aviso, muy vigilante y lista» (Autoridades). Ambas imágenes aluden de manera diáfana al tesón y perseverancia del enamorado, que busca a Flérida incansablemente hasta convertirse en dueño de su voluntad. De este modo, la dama justifica por la tenacidad y firmeza del caballero su entrega a él. Resulta muy llamativa la personificación del decoro de la enamorada, sometido a la constancia y fineza del galán. El cromatismo, aplicado a su

vestuario, se utiliza en correspondencia con metáforas que ponderan la elegancia del pretendiente en su galanteo.[7] En efecto, César lucía sus mejores vestimentas para mostrarle a Flérida su alta condición social, tal y como sugiere ella mediante la metáfora de la «selva de galas y plumas»:[8]

Solicitaba mi calle,

siendo –desde que madruga

la aurora a peinar en flores

las madejas de oro rubias

hasta que en lechos de nieve

halla undosas sepulturas,

juzgando para sus rayos

todo el mar pequeña tumba–

girasol de mis ventanas,

haciendo galas confusas

con mil colores las calles

selva de galas y plumas.

Girasol era de día,

pero, desde que entre turbias

sombras el sol rebozado

a nuestros ojos se oculta,

era un Argos que velaba,

a cuya constancia, a cuya

fineza postré el decoro

de mi libertad.

(Comedias I: 872-873)

A continuación, la dama, en un estado de agitación muy propio del universo barroco, reitera el sentimiento de culpa con una alusión a su propia facilidad, para acto seguido quitar importancia al yerro apelando a la condición femenina de su interlocutora Lisarda, a quien invita a comprender hasta dónde puede llevar a una dama la «vanidad / de verse adorada».[9] Con todo, el propósito de Flérida no es solo justificar su error, sino trasladar a los espectadores el triunfo de su relación amorosa, por lo cual se inicia una fase del discurso de gran densidad metafórica en la que el lenguaje se vuelve todavía más indirecto y codificado. En primer lugar, aparece una alusión al apogeo del amor, recreado como un navegante dirigido por la fortuna. Esta metáfora, de raíces clásicas y cancioneriles, es recurrente en pasajes calderonianos similares y precede al momento de la separación de los amantes debida a los avatares del hado.[10] El sentimiento amoroso es representado como una embarcación conducida por un viento favorable, que se identifica con el acercamiento de los amantes sin ningún impedimento. A continuación, el mismo amor aparece «gozando alegres / ratos», con lo cual se anuncia de forma indirecta que Flérida y César disfrutaron durante un tiempo de encuentros enmarcados en la complicidad de la noche.

Por otro lado, en la misma línea del gusto por las oposiciones y los oxímoros, no es gratuita aquí la presencia de flores como los jazmines y las murtas, que se personifican como testigos coadyuvantes de la relación amorosa y representan, respectivamente, la pureza y la sensualidad.[11] Además, los mirtos están consagrados a Venus según Covarrubias y aparecen caracterizados por Calderón como «árbol de Venus» (Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea, Comedias, III, p. 356). En contraposición, los jazmines llevan aparejada la inocencia («del jazmín la castidad», El sitio de Bredá, Comedias, I, p. 975). El contraste cromático entre la blancura de los jazmines y el verdor de los mirtos incrementa el efecto simbólico y la fuerza expresiva de un pasaje en el que se sugiere el vencimiento del recato.

En medio de este entramado metafórico que apunta al triunfo del deleite de los sentidos surge un nuevo movimiento contrastivo con la aparición de los temores y las dudas, a los que Flérida culpabiliza de la consiguiente separación de los amantes y del actual tormento. De acuerdo con el gusto barroco por la mutabilidad de la fortuna, se registra aquí una efectista metáfora de la calma en la que navegaba la embarcación de los amantes convertida en «montes de espuma». Las interrogativas retóricas buscan la implicación emocional del público en la situación de la dama, que pasaría bruscamente de la tranquilidad al mayor desasosiego. Ya desde la poesía cancioneril, es muy característica esta trasmutación de un ambiente pacífico e idílico, que invita al amor, en tormenta.[12]

En este estado llevaba

viento en popa la fortuna

nuestro amor, gozando alegres

ratos que la noche obscura

dispensa entre dos amantes,

siendo jazmines y murtas

de un jardín verdes testigos

de mil temores y dudas,

porque así se estima más

lo que más se dificulta.

¿Quién dudará que ellos fueron

nuestra tormenta? ¿Quién duda

que ellos la calma de amor

volvieron montes de espuma?

(Comedias I: 873)

Una vez expuestas estas primeras desconfianzas, la dama vuelve al pasado para reformular la vulneración de la honra, un hecho que adquiere un peso crucial en el pasaje, pese a que figura referido de manera velada o indirecta. Flérida alude a la pérdida de la cordura de los enamorados, que los condujo a faltar al recato y a cometer imprudencias. Como consecuencia de esta debilidad, cae sobre los amantes la desgracia en el momento en el que son descubiertos por un caballero enamorado de Flérida, quien, celoso, decide perpetrar la venganza. La amada interpreta este castigo como una «pensión de amor»:

Un bizarro caballero,

sin darle ocasión ninguna,

dio en mirarme, pero hallando

en mí desdenes y injurias,

pasando mi calle, vio

que el recato y la cordura

no era oro todo y que amor

iba a la parte. Con furia

celosa quiso vengarse

–¡pensiones de amor injustas!–

(Comedias I: 873)

En el caso de El galán fantasma, también en la primera jornada, Julia narra el transcurso de su relación amorosa a través de un lenguaje no menos poético y

elaborado que el de Flérida. Al igual que en el parlamento anterior, se aprecia una insistencia muy marcada en relatar la perseverancia y firmeza de su pretendiente día y noche, también por medio de la imagen del girasol. Sin embargo, la constancia del enamorado se refuerza todavía más por medio de un conjunto de metáforas que lo sitúan rondando a la amada, transfigurado en estatua situada en los umbrales de su puerta y sombra.

Por otro lado, de manera similar al enamorado de Flérida, Astolfo –también noble– aparece caracterizado por sus múltiples virtudes, que llevan a la dama a sentirse agradecida y obligada. En cuatro versos paralelísticos y anafóricos, la enamorada justifica su seducción por los extraordinarios atributos de su pretendiente, propios de un héroe. De esta suerte, destaca lo sutil de su ingenio, lo galán de su talle, lo airoso de su brío y lo ilustre de su sangre. Todo este abanico de virtudes, desplegadas conforme a la búsqueda de la acumulatio y el desbordamiento barrocos, van orientadas en última instancia a justificar la rendición de Julia:

Dos años ha, Astolfo mío,

que, firme y rendido amante

de mi hermosura –que quiero

confesarla en esta parte–,

fuiste de día y de noche

la estatua de mis umbrales,

el girasol de mis rayos

y la sombra de mi imagen;

tantos ha que agradecida

y que obligada a las partes

de lo sutil de tu ingenio,

de lo galán de tu talle,

de lo airoso de tu brío,

de lo ilustre de tu sangre.

(Comedias I: 686-687)

Los versos siguientes, de estructura correlativa, reiteran el reconocimiento de la pérdida del honor de Julia, si bien ella –como es habitual en estos casos– justifica su debilidad, esta vez apelando a la promesa de matrimonio que le había hecho su enamorado.[13] El quebrantamiento del recato se sugiere de forma sutil mediante la metafórica alusión a altares («sagradas aras») manchados por «torpes sacrificios». No obstante, la falta aparece negada por medio de la personificación del decoro y el respeto paternos, que no llegaron a agraviarse gracias a la promesa matrimonial. Se trata de una nueva fórmula del «decir sin decir», que actúa como un mecanismo más de distanciamiento de unos comportamientos que don Pedro considera tan censurables como rentables para el nudo argumental. El lenguaje, indirecto y alambicado en extremo, oculta, a la vez que insinúa y refuerza, lo indecoroso:

respondí menos ingrata,

que debiera aconsejarme

el decoro de mi amor,

el respeto de mi padre,

si bien decoro y respeto

no pudieron agraviarse

de que torpes sacrificios

sus sagradas aras manchen,

siendo yo tu esposa.

(Comedias I: 686-687)

Más adelante, Julia vuelve a aludir a la relación con su amante, pues reitera su agradecimiento por las «finezas constantes» con las que fue obsequiada. El característico sentimiento de culpa, que actúa como una prueba más de la deshonra, reaparece muy mitigado, en esta ocasión por medio de la metáfora de los «hurtos de amor», que caracteriza como agradables. Con todo, la idea del robo en consonancia con el marco espacial del jardín en el que se hallan los amantes alude de forma inequívoca a la entrega de la dama. El artificio llega a su más alta expresión en un juego con la convencional oposición de las flores, metonimia del jardín, y las estrellas, asociadas a la noche. Alrededor de estos elementos simbólicos se construye una estructura correlativa muy propia del dramaturgo, en la que se produce la evocación de los elementos de la tierra y el cielo, que aparecen personificados como testigos y cómplices del amor. Las estrellas aluden al destino, que terminará separando a los amantes, mientras que las flores se presentan como conocedoras de los asuntos de amor:[14]

Agradecida, en efeto,

de tus finezas constantes,

cómplice a la noche hice

de hurtos de amor agradables

y cómplice hice un jardín,

que a los dos quise fiarme,

porque al jardín y a la noche,

que son el vistoso alarde

ya de estrellas, ya de flores,

hiciera mal en negarles

a las unas lo que influyen

y a las otras lo que saben.

(Comedias I: 688-689)[15]

Como sucedía en la comedia anterior, se emplea aquí la metáfora del amor como una embarcación que navega «viento en popa», esta vez por «hermosos mares / de rayos y de matices». La prototípica calma del océano se intensifica al aludir a la hermosura y quietud del paisaje debidas a la mansedumbre del viento. No obstante, la aparición de huracanes de celos no se hace esperar, ya que surge una tormenta que agita las aguas. También se localiza una pregunta retórica similar a la del parlamento de Flérida, mediante la que se responsabiliza una vez más a los celos, identificados con huracanes, de la destrucción del amor:

Viento en popa nuestro amor

navegaba hermosos mares

de rayos y de matices,

quieto el golfo y manso el aire.

¿Quién duda, quién, que han de ser

los celos los huracanes

que la tormenta despierten,

que la mareta levanten?

(Comedias I: 689-690)

En los pasajes seleccionados, que forman parte de los relatos pronunciados por personajes femeninos muy al comienzo de Peor está que estaba y El galán fantasma, las damas detallan en un lenguaje muy elaborado el inicio de su historia amorosa, su auge y la posterior perturbación a causa de los celos. Más allá de estas coincidencias generales, se han detectado otros paralelismos formales y conceptuales, representativos del modus scribendi del dramaturgo. En ambos casos, la amada, objeto de deseo, toma la palabra para situarse a sí misma en elinstante del enamoramiento y evoca al pretendiente, representado como sujeto activo del metafórico ataque a la honra. El caballero irrumpe en su vida con ímpetu, perseverancia y numerosas virtudes, acompañado del firme propósito de vencer su recato. En medio de este panorama, aflora en el discurso de la dama el sentimiento de la culpa, muy rentable en el universo calderoniano, y con él surgen excusas a su debilidad y facilidad en la entrega. En el incomparable marco espacio-temporal del jardín y la noche, los elementos naturales –testigos de los frecuentes encuentros y de las dudas– se hacen eco de los estados anímicos de los personajes, de modo que la relación amorosa, prohibida pero alcanzada, adquiere una dimensión cósmica. Estos y otros recursos marcadamente artificiosos facilitan una detallada representación del proceso amoroso en armonía con el decoro poético.

En definitiva, al lado de las recurrentes menciones a la pureza o el honor en las comedias, no puede negarse la fuerza dramática de toda una red metafórica muy codificada que oculta conceptos de signo opuesto, únicamente dramatizables bajo el velo de la metáfora. El estudio de estos dos fragmentos pone de manifiesto que en el universo barroco calderoniano, donde la idea del cambio y la inestabilidad del destino humano está siempre presente, no hay honra sin deshonra ni jazmines sin mirtos. No cabe duda de que las «finezas de amor» resultan más agradables si son hurtadas en un jardín, al amparo de la noche, y ante la cómplice mirada de las flores y las estrellas, minutos antes de que se desencadene la tormenta.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio: El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne: Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au xvème siècle, Aix-en-Provence, Université, 1982, 4 vols.

CALDERÓN de la Barca, Pedro: Comedias, I. Primera parte de comedias, edición de Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

— Comedias, III. Tercera parte de comedias, edición de Don William Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

— Argenis y Poliarco de Calderón de la Barca: edición crítica y estudio dramático, edición de Alicia Vara López, Madrid-Frankfurt, IberoamericanaVervuert, en prensa.

CASAS RIGALL, Juan: Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.

DEYERMOND, Alan: Poesía de cancionero del siglo xv, edición de Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, València, Universitat de València, 2007.
Diccionario de Autoridades, ed. facsímil, Madrid, Gredos, (1726-1739) 1990, 3 vols.

DUNCAN, R. M.: «Color words in Medieval Spanish», en Studies in Honor of Lloyd A. Kasten, Madison, H.s.m.s., 1975, pp. 53-71.

GOLDBERG, Harriet: «Colour Terms in Cancionero Poetry: an Intersection between Linguistics and Literature», La Corónica, xii, 1 (1983), pp. 7-8. iglesias iglesias, Noelia: Edición crítica y anotación filológica de El galán fantasma de Calderón de la Barca, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.

KENYON, Hervert A.: «Color Symbolism in Early Spanish Ballads», The Romanic Review, vi (1915), pp. 327-340.

LARA GARRIDO, José: «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en Estudios sobre Calderón, edición de Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Ediciones Istmo, 2000, pp. 114-134.

LE GENTIL, Pierre: La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge, Rennes, 1949-1953, 2 vols. (reimpresión, Genève-Paris, Slatkine, 1981).

LOBATO, M.ª Luisa: «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en En torno al Teatro del Siglo de Oro. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico del Siglo de Oro, Almería, 2006, edición de Antonio Serrano et alii, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.

MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Consuelo: «Jardines del barroco español. Siglo xvii», en Calderón de la Barca y la España del Barroco, edición de José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguers, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, vol. i, pp. 351-413.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina: Calderón, Madrid, Síntesis, 2002.

SARMATI, Elisabetta: Naufragi e tempeste d’amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d’Oro, Roma, Carocci, 2009.

SLATER, John: Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

VALBUENA BRIONES, Ángel: «La palabra sol en los textos calderonianos», en Calderón y la comedia nueva, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 106-118.

WHINNOM, Keith: La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos, University of Durham, Titus Wilson and Son, 1981.

ZUGASTI, Miguel: «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta. Actas del VII coloquio del geste, Toulouse, 1998, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 583-619.

NOTA: El presente trabajo se ha visto beneficiado por mi participación en el Proyecto de Investigación de la dgicyt, dirigido por Luis Iglesias Feijoo (FFi2012–38956), y en el Proyecto Consolider Ingenio csd2009–00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» tece–tei (cono–cido como tc 12), cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València. Ambos proyectos reciben fondos Feder.

1. En palabras de Rodríguez Cuadros (2002: 101), los héroes y heroínas de Calderón «deben someterse al ámbito de una experiencia en la que la identidad se pone a prueba. [...] se ven obligados a disolver su ser y libertad personales en

la tiranía máxima del sistema social que los rodea. [...] El honor en Calderón ya no es aquí la virtud forjada por un personaje o el respeto debido a la sangre de su nacimiento, sino que cristaliza en lo que un tercero piense de él».

2. Este trabajo se inserta en un proyecto más amplio de catalogación y análisis de las metáforas amorosas en las comedias calderonianas. Se trata de la primera aproximación al tema, que será completada en próximos estudios.

3. La preeminencia del jardín como ambientación de múltiples escenas en la comedia del Siglo de Oro tiene que ver con el auge y renovación de las construcciones palaciegas según modelos italianos. El propio Felipe IV contrata a Cosme Lotti de forma expresa como diseña–dor de jardines y teatros, lo cual ilustra el interés que tenía en la época este espacio también en la vida real.

4. Para un estudio del jardín y sus implicaciones simbólicas en el tiempo de Calderón, véase Lara Garrido (2000: 123); Zugasti (2002); Martínez Correcher y Gil (2001); y Lobato (2007).

5. En palabras de Arellano (2006: 80), el jardín «es el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y seguridad», pero «también se relaciona con la duda». De hecho, conforme a la barroca idea de la mutabilidad de la fortuna, en el mismo espacio donde los amantes disfrutan de dulces momentos de mutua compañía aflorarán los celos y se iniciarán sus lamentos.

6. El tópico de la identificación de la amada con el astro rey nace con la corriente neopla–tónica, se desarrolla poéticamente en el dolce stil nuovo y se renueva en el Renacimiento con autores como Bembo o León Hebreo. Véanse Valbuena (1977) y Slater (2010: 156–157).

7. Para un estudio del simbolismo cromático ya en la poesía medieval española véase Kenyon (1915); Le Gentil (1949, i: 192–193); Whinnom (1981: 51–54); Battesti (1982, i: 400–419); Goldberg (1983); Duncan (1975); y Casas (1995: 110–114).

8. La voz pluma es tomada metafóricamente por «riqueza, bienes y hacienda» (Autoridades).

9. «Disculpa / mi facilidad, que eres / mujer y sabrás sin duda / cuánto nuestra vanidad / de verse adorada gusta» (Comedias I: 873).

10. Según Sarmati (2009), la identificación de las penas amorosas con el mar tormentoso tiene un origen antiguo y fue especialmente desarrollada por Petrarca. Casas (1995: 87 88) localiza dicha metáfora náutica en la poesía de cancionero. Para su uso calderoniano, sirva como ejemplo su presencia en Casa con dos puertas mala es de guardar (Comedias I: 127).

11. En palabras de Juan Casas (1995: 108), «los antiguos consideraban el mirto o arrayán como una planta medicinal especialmente beneficiosa para las mujeres (Etym., xvii, 7, 50). Múltiples son los pasajes de los Tratados hipocráticos sobre ginecología en que se mencionan las innumerables propiedades curativas de este arbusto».

12. De hecho, Deyermond (2007: 82–83) localiza en Ausiàs March (poema 2) la imagen amorosa de la nave asociada al buen clima seguida de una desgracia repentina, identificada con la tormenta. No obstante, en su caso, la tormenta llega antes de la materialización del amor.

13. En Lances de amor y fortuna (Comedias I: 671–672), Aurora reconoce que su amado disfrutó de sus finezas antes del matrimonio. No obstante, la dama justifica su debilidad aludiendo a la celebración de un matrimonio secreto.

14. A decir de Slater (2010: 28–29), «las plantas reflejan un conocimiento superior de la esfera celestial», ocupan «un lugar especial dentro del mundo natural, y, por ello, se las considera con frecuencia medios de conocimiento particularmente importantes, conocimientos que han sido colocados por Dios en las plantas y que deben ser descubiertos por los hombres».

15. En Casa con dos puertas mala es de guardar aparecen reflejados estos mismos elementos simbólicos y ambientales también en un contexto amoroso, si bien esta vez es el enamorado, don Félix, el que narra el auge y destrucción de la relación. Cabe añadir que se repiten siete versos en ambas comedias casi de forma íntegra (Comedias, I: 126–127).

JUANA MANSO Y CARLOTA GARRIDO DE LA PEÑA

Amor, mujer e identidad nacional

Beatriz Ferrús Antón

Universitat Autònoma de Barcelona

El 14 de diciembre de 1895 Clorinda Matto de Turner lee en el Ateneo de Buenos Aires la conferencia «Las obreras del pensamiento en América del Sur», texto que constituye una cartografía de la formación de la figura de la escritora profesional en América Latina. Matto de Turner recorre uno a uno los países del continente consignando los nombres de sus escritoras (periodistas, poetas, narradoras, dramaturgas, etc.). El extenso listado habla de un fenómeno imparable en la segunda mitad del siglo xix: la profesionalización de la mujer invade el mundo de las letras, creando imprevistos efectos.[1]

Este suceso se anticipaba casi una década antes en América y sus mujeres (1886) de Emilia Serrano, quien retrata no solo la progresiva incorporación de las mujeres americanas al mundo profesional, sino también las redes de apoyo que entre las primeras feministas se irán trazando a uno y otro lado del océano. De igual forma, cuando Clorinda Matto de Turner escribe Viaje de recreo (1909), a diferencia de lo que el nombre de su texto indica, no plantea tanto el relato de su periplo como la descripción de los espacios visitados, sino como un listado de nombres de mujeres, que, en tanto destacadas escritoras, científicas, pedagogas o simplemente feministas, ayudan a transformar el sentido del mundo que se recorre: «Me refiero a las mujeres que escriben, verdaderas heroínas que luchan, día a día, hora tras hora, para producir el libro, el folleto, el periódico, encarnados en el ideal del progreso femenino» (Matto, 1909: 252).

Es decir, muchas de esas recién nacidas «obreras del pensamiento» harían de su obra un espacio de reflexión sobre las condiciones que permitieron la consolidación de su figura profesional, recreando en sus textos un «canon» (de mujeres) que no por necesario deja de ser excéntrico. Así, por ejemplo, los libros misceláneos de Juana Manuela Gorriti o Clorinda Matto de Turner recogen

miniaturas, retratos o semblanzas de poetas, narradoras o intelectuales, que merecen ser destacadas entre sus contemporáneos, como ejercicio de visibilización del trabajo letrado de la mujer.

El apogeo de la prensa en el continente durante la segunda mitad del xix permite la profesionalización del escritor(a) y solo el tránsito por sus páginas posibilita, en ocasiones, el reconocimiento que dará acceso al mundo editorial. Por otra parte, al igual que sucede en Europa, hay un género que despierta la voracidad y el deseo de numerosos lectores: el folletín, que, haciendo del amor, muchas veces, el eje de su relato, imagina modelos de femineidad, masculinidad, ciudadanía, etc., que habrían de modelar la conciencia de miles de lectores.

No obstante, ¿qué sucede cuando son las recién nacidas obreras del pensamiento quienes se convierten en las autoras del género? Como folletín, novela sentimental o novelín, desde mediados del siglo xix hasta bien entrado el siglo xx, con estética romántica, tardorromántica o modernista, las historias de amor rescribirían, una y otra vez, con pequeñas variantes, unos mismos modelos de mujer. ¿Cómo enfrentaron las escritoras estos modelos? ¿Los reforzaron o los cuestionaron? ¿Hubo una alternativa a la omnipresente madre de la nación, ángel del hogar al servicio de la patria?

Mary Louise Pratt, en su artículo «No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano» (Pratt, 2000), distingue dos tradiciones diferentes, que convivieron de forma paralela y que desarrollaron estrategias y fórmulas propias de lectura: el «ensayo de identidad» de los intelectuales criollos y el «ensayo de género», como tradición alternativa creada por mujeres. El segundo impugna al primero, denunciando implícitamente sus exclusiones; al tiempo que imagina nuevas formas de existencia y ciudadanía para las mujeres. Entendemos que esta misma dualidad puede apreciarse en el caso de narrativa, pues si las grandes novelas nacionales corren en paralelo al «ensayo de identidad», el folletín escrito por mujeres ficcionaliza muchas de las preguntas del «ensayo de género».

Estas páginas intentarán responder a estas preguntas, aunque las respuestas jamás serán sencillas; ya que la complejidad de un tiempo de tránsito, de continuas transformaciones para la «historia de las mujeres», dará lugar a múltiples

ambivalencias y paradojas. Para ello analizaremos la obra de dos de esas «obreras del pensamiento», Juana Manso, conocida por sus vínculos con Juana

Manuela Gorriti, y Carlota Garrido de la Peña, una de sus contemporáneas, cuyo nombre ha sido casi olvidado.

JUANA MANSO Y LA FAMILIA DEL COMENDADOR

Juan Manso (1819-1875) fue una activista feminista, pedagoga y escritora, que reivindicó los derechos de las mujeres en Argentina, a partir de su actividad pública, pero también de los contramodelos hegemónicos suministrados en sus ficciones. Su biografía suele entrelazarse con la de Juana Manuela Gorriti, tal y como sucede en aquella que precede a Misceláneas. Leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas de Gorriti, donde esta se entrevista con Manso poco antes de su muerte; al tiempo que recoge también su testigo. Los biógrafos de ambas parecen fascinados por un saber que se transmite de mujer a mujer, por la continuidad de un linaje, fascinación que no deja de tener un significado ambiguo.

Entre sus obras de ficción, aparecidas en folletín, encontramos Los misterios del Plata en O Jornal das Senhoras desde el 4 de enero de 1852 hasta el 2 de junio del mismo año, que después vería la luz en El Inválido Argentino; además de La familia del Comendador, editada en el Álbum de señoritas de manera incompleta por el cese de la publicación, entre el 1 de enero y el 17 de febrero de 1854,[2] que más tarde se editaría en libro de forma completa.

Es este segundo folletín el que nos interesa aquí, puesto que es la relación amor/matrimonio aquella que constituye el eje de la trama. En la novela se enfrentan dos cosmovisiones, que afectan al modo en que se articulan no solo las relaciones de género, sino también las raciales, incluso las de clase.

La historia es muy sencilla: el matrimonio formado por el Comendador y su esposa, bajo la influencia de la madre de este, decide casar a sus hijos todavía muy jóvenes. El modelo que escogen para ellos es el suyo propio, que aparece cifrado en la descripción del mismo Comendador con la que comienza el relato:

Frívolo y ligero, le son desconocidas las afecciones profundas, nunca supo

lo que era la voluntad propia; tomo siempre el placer, por el amor y fuera de sus grandes ojos negros, de sus sedosos bigotitos y de sus bellos cabellos castaños, pero le importaba el resto. Se había casado con su prima Carolina, porque su madre así le ordenara, y él había obedecido, reservándose el derecho de seducir a las mucamas de su mujer y a todas las jóvenes de su hacienda, que encontraba en su camino; de estos inocentes pasatiempos resultaban siempre una infeliz mulatilla, muerta a azotes por orden de su ama, ya una negrita vendida encinta para alguna provincia distante etc. (Manso, 1854, ed. 2006: 29).

Para el Comendador su matrimonio no es más que un contrato económico, que, además, deriva en abusos hacia las mujeres de otras razas que conviven con él, le pertenecen y carecen de cualquier posibilidad de defensa. Por eso, lo que espera de su propia hija Gabriela es que se case son su tío, no solo mucho mayor que ella, sino demente, como consecuencia de haber sido privado del amor de su vida; quien, además, ha construido una unión de hecho con la mulata Camila de la que han nacido varios hijos. A partir de aquí, la trama principal de la novela es aquella protagonizada por Gabriela, que luchará por casarse por amor y por huir de un destino impuesto.

La ironía destructiva con la que Manso retrata al Comendador se cierne sobre todos aquellos protagonistas de la historia que tratan de oponerse al deseo de la joven, dispuesta a ser dueña de su vida, aun a costa de renunciar a cualquier privilegio de clase. Pocas heroínas de folletín se fugan de casa decididas a emprender una vida en libertad.

Gabriela se distingue de las heroínas de las «novelas nacionales» porque, pese a encarnar un modelo de domesticidad angélica, es capaz de convertir su deseo en una fuerza transformadora, que no solo cambiará su destino, sino el de aquellos que la rodean. Camila, la mulata unida a su tío, reivindicará también los

derechos nacidos de su unión, como esposa y como madre, logrando una restitución que no solo rescribe su condición mujer, sino también su adscripción racial. Al final de la novela Camila y sus hijos, en especial Mauricio, que se convertirá en heredero de la fortuna de su padre y se unirá a su prima Mariquita, lograrán el reconocimiento social, pese a su sangre mezclada. La novela no solo denuncia e impugna la sumisión social de la mujer, sino también de mulatos y esclavos.

La presencia de negros y mulatos, esclavos o no, en el folletín, así como personajes indígenas, con protagonismo en la trama principal, aunque no es una constante del género, sí aparece en un número significativo de estos, como respuesta a la realidad étnica del continente. Entre sus casos más conocidos está Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde esclavos y mujeres acaban equiparándose en un gesto altamente revolucionario, o Aves sin nido de Clorinda Matto, que da una respuesta muy diferente al «blanquear» a la protagonista indígena e integrarla, sin alusión a su diferencia o a sus orígenes, en su familia de adopción, criolla y de buena posición económica.

Ante la pregunta dónde ubicar al otro (o a la otra), dentro del proyecto nacional criollo, podemos encontrar tres posibilidades: a) la de su exclusión, que suele justificarse desde el malditismo de la alteridad, el otro es el malvado, antagonista de la trama novelesca, b) la del borrado de la diferencia, la asimilación al yo, como sucede en Aves sin nido, c) la aceptación de la diferencia, pero sin superar la posición de subalternidad que la acompaña, tal es el caso de Sab.

No obstante, la fórmula de La familia del Comendador es mucho más atrevida, puesto que Mauricio consigue convertirse en heredero de la fortuna y del linaje sin renunciar a su diferencia; todavía más, hace de ella una política: su primer gesto tras ser reconocido como hijo legítimo es liberar a los esclavos de su padre. El folletín «de género» se muestra contestatario ante el modelo de la novela nacional.

CARLOTA GARRIDO DE LA PEÑA, «CORAZÓN ARGENTINO»

Clorinda Matto de Turner, en «Las obreras del pensamiento», solo cita a Carlota Garrido de la Peña (1870-1958) entre aquellos nombres que completan el

parnaso argentino, donde Juana Manuela Gorriti, Eduarda Masilla o Juana Manso ocupan una posición de mayor prestigio.

Esta «ubicación secundaria» es la misma que parece haberle reservado la bibliografía crítica, pues son escasas las referencias que podemos encontrar sobre la autora. Nacida en Mendoza, fue de muy niña a vivir a Santa Fe, donde transcurriría su vida. Allí fundó en 1895 la revista El Pensamiento. Semanario de lecturas amenas, costumbres, asuntos religiosos y sociales, crónicas de salón y de modas, bibliografía, etc., etc., que habría de escandalizar al estar dirigida por una mujer, incorporándose a una larga nómina de autoras que tratarían de fundar y dirigir sus propias publicaciones. Volvería a tratar de probar suerte en 1902, junto a Carolina Freire de James, con la Revista Argentina, que duró tres años.

Se dedicó a la pedagogía, el periodismo y la literatura, como muchas de sus contemporáneas. Cuatro son las obras que hemos seleccionado para el análisis que nos ocupa: Reminiscencias (1888), Corazón Argentino. Diario de un niño, reeditada por cuarta vez en 1921, y Como en la vida/Mar sin riberas, novelas breves, reeditadas en 1917, publicadas conjuntamente en un mismo volumen, que llevan el subtítulo de «Novela de costumbres argentinas». Como veremos, estos textos plantean modos divergentes de imaginar a la mujer, que no siempre son fáciles de conciliar.

Moira Cristiá (2009) en «Entre tradición e innovación. Representaciones femeninas en otra modernidad periférica (Rosario, 1922-1924)» estudia la presencia femenina en Semana Gráfica, semanario publicado en Rosario entre 1922 y 1924, donde habrían de escribir Gabriela Mistral o Alfonsina Storni. Sobre la participación en este de Carlota Garrido recoge algunas de sus afirmaciones, retratándola como una mujer de ideología fuertemente conservadora.

¿Es esta misma ideología la que la autora convoca en su narrativa de ficción? Corazón Argentino. Diario de un niño recoge una «Advertencia de la primera edición», donde la autora afirma:

Sin pretender haber escrito un libro como el D’Amicis (Corazón), pero,

lo confieso, habiendo seguido modestamente su huella... Lo ofrezco a mis

colegas los maestros de escuela... pues pienso que la misión más alta y excelente que puede realizar un educador que quiere servir a su país, es orientar hacia el bien el pensamiento y el corazón de los ciudadanos y el de las madres del porvenir (Garrido de la Peña, 1921: s. p.).

Ciudadanos vs. madres del porvenir, sujetos complementarios, pero dispares, con diferente función social, según la ideología más conservadora del siglo xix. Moira Cristiá (2009) glosa de este modo dos textos de la autora para Semana Gráfica, «Los enervantes» y «Patriotismo de las mujeres», que parecen coincidir con «Advertencia».

Desde aquí, Corazón Argentino cuenta, en primera persona, la historia de Ángel Revilla, hijo de un notable abogado, quien, desde su primer día de escuela, está decidido a convertirse en un buen ciudadano. El libro combina lecciones morales con enseñanzas patrióticas, que se transmiten a través de las vivencias escolares o familiares del protagonista, pero también del «Cuento mensual», que este escucha relatar en el aula cada mes como tarea escolar. No obstante, son los pasajes del libro dedicados a Adela, hermana del niño, aquellos en los que Carlota Garrido de la Peña retrata a la «madre del porvenir» de la que hablaba la advertencia.

Así, Adela ejerce la caridad, como gran dama de su tiempo, al escoger como regalo de cumpleaños dar un banquete para sus compañeras de escuela más desfavorecidas. La misma Adela se deja conmover e inspirar por la visita al asilo de los niños pobres en la que acompaña a su madre: «La visita al Asilo había conmovido de seguro el corazón de mi hermana Adela, que, sin duda, estaba deseosa de ejercitar su caridad en algún ser desgraciado» (Garrido de la Peña, 1921: 92), o asume la voz de la «maternidad patriótica» cuando decide escribir a su hermano mayor, que ha disgustado a sus padres al cambiar el estudio por la vida disoluta en la capital:

Todavía es tiempo de que recuperes las horas perdidas en malas distracciones.

¡Estudia, estudia con decisión, conquista tu título... y sigue las huellas de papá!... ¡Y luego ven a nuestros brazos, a los de mamá, rescatando tus faltas, animoso para vencerte en adelante y ser un hijo profundamente agradecido a sus desvelos, a sus consejos y a su amor!... (Garrido de la Peña, 1921: 103).

Por eso, cuando Ernesto es enviado a Buenos Aires a estudiar interno para convertirse en el ciudadano que de él se espera, Adela se queda en casa; es la única de los hermanos que no ha de marchar: «Esta tarde a las cinco abrazaré a mamá y a Adela, y no las volveré a ver hasta las vacaciones venideras» (Garrido de la Peña, 1921: 337).

Tanto los artículos como la ficción educacional de Corazón Argentino construyen un mismo ideal de mujer; pero ¿qué sucede con las heroínas de los relatos amorosos que escribe la misma autora? ¿Se ajustan a este? Reminiscencias (1888), publicado como un cuento largo, en formato de cuadernillo, cuenta la historia de Elena, hija de una familia notable argentina, en el momento de ser presentada en sociedad. La joven ha acudido a buenos colegios por expreso deseo de su padre, pero desconoce el cortejo y la retórica amorosas. El primer deseo de su progenitor ha sido transformarla en una «mujer culta», sea para destinarla o no al matrimonio:

Eso no puede ser, no es posible, es preciso que te desprendas de ella, que me la entregues; y la Escuela Normal de señoritas, o si te acomoda a ti más, que en esto no me meto de Hermanas de la Caridad; te devolverá después una sobrina bonita, instruida, creyente hasta donde quieras; pero ¡culta! vive Dios, que es todo lo que yo quiero. Después ya se presentará

un buen muchacho, eso sí tan rico como mi hija y de buena familia... y

se la daremos... o no se la daremos, mujer. La dejaremos para que vista

santos contigo si te empeñas (Garrido de la Peña, 1888: 4).

Aunque este es el destino que su padre le busca cuando, una vez termina el colegio, decide organizar una fiesta para dar a conocer a su hija, ya en edad casadera. A partir de este momento la joven se debate entre dos pretendientes de muy distinto signo: Héctor Reinals y Leopoldo Belgrano, amigos íntimos. El primero representa al joven voluble, que ansía una novia por fortuna, el segundo al ciudadano cabal. Elena acaba enamorada de Belgrano, amor e ideal de ciudadanía coinciden, la felicidad de la joven esposa es posible. Su familia jamás la presiona para que acepte uno u otro matrimonio.

No obstante, las historias de Cómo en la vida y Mar sin riberas son de muy distinto signo, pues amor/matrimonio se presentan como realidades divergentes, el designio social y la felicidad no van de la mano. En la primera de las novelitas se trabaja un tema muy original en la narrativa amorosa de la época: la irrefrenable atracción que una mujer virtuosa siente por un donjuán, siendo plenamente consciente de su error; el erotismo que despierta en la mujer se presenta como fuerza irresistible. Amelia, joven viuda, se enamora de Martos, vividor y seductor; ella conoce lo inoportuno de su elección, pero no puede refrenar la pasión que siente por él, aunque la reprime, cayendo en una depresión amorosa. Su primo Ángel, médico de profesión, acaba curando su mal al darle a conocer sus sentimientos virtuosos. Aunque el final es semejante al de Reminiscencias, lo interesante de esta obra es el retrato que se construye de la pasión de Amelia. Esta cuenta con independencia económica como viuda adinerada, es inteligente y no se deja engañar por Martos, pero la atracción sexual que este desprende la deja atrapada. Raramente, una novela de la época habría de retratar con tal detalle y verosimilitud el deseo de una mujer.

Mar sin riberas, al igual que La familia del Comendador, puntúa el desajuste entre el querer ser/deber ser mujer. Gracia Gómez, joven criolla, que cree en el amor como condición para el matrimonio, será empujada por su madre a que se case con Luis Guido, barón italiano, cónsul, en el que ve el candidato perfecto para su hija:

El amor, hija, ese amor de fantasmagoría, de exaltación y de romanticismo, sólo se halla en los libros... Sólo el matrimonio, una vez consumado, echa raíces profundas en el corazón y ata con un solo lazo, con una sola conveniencia y un solo interés a la mujer y al marido, haciendo que se comprendan y al fin se adoren. Yo tampoco me casé enamorada de tu padre (Garrido de la Peña, 1917?: 150).

Desde el momento en que acepte los consejos de su madre quedará apresada entre un matrimonio infeliz con un esposo vividor y el amor hacia otro hombre, Julián Peña, que representa al ciudadano perfecto. La novela no solo castiga el matrimonio que no se hace por amor, sino también la extranjería del esposo, Gracia era «Un tipo criollo adorable: uno de esos tipos que van siendo ya escasos en la masa popular como entre la gente de pro, gracias a las alianzas de las hijas del país con extranjeros» (Garrido de la Peña, 1917?: 105). Así, aunque solo esbozada en el entrelineado de la trama, la historia patria preocupa a Carlota Garrido de la Peña, que denuncia la pérdida de símbolos como el gaucho, defiende las tradiciones criollas y critica duramente el exceso de «europeización» en el que ha caído el país.

De las autoras estudiadas es quien más se preocupa por producir «modelos de ciudadanía», como queda reflejado en Corazón argentino y sus artículos en prensa. Ahora bien, si estos refuerzan la ideología de la novela nacional, también es cierto que, cuando nos adentramos en la obra de ficción podemos apreciar algunas resquebrajaduras, especialmente en lo que atañe a la representación de la mujer: capaz de desear, de gestionar su vida y su cuerpo, y de abordar de forma crítica ese «deber ser» que se le impone.

CUANDO LAS OBRERAS DEL PENSAMIENTO ESCRIBEN DE AMOR

«Mujer sin dedal» o «redentora», «letraherida» o «madre letrada», la representación de las mujeres en la prensa decimonónica latinoamericana está plagada de contradicciones, aquellas que responden a un mundo en tránsito, que debe inventar nuevas estrategias de representación, pero que, a su vez, no puede renunciar a las viejas imágenes porque teme los cambios. En el juego de la figuración/invención nacional el papel que se otorga a la mujer implica un desafío, que la novela de folletín, como género popular de gran fuerza plástica, aborda sin complejos, proponiendo estrategias y resultados dispares.

Las «obreras del pensamiento» conocedoras del poder modelizante del género, pero también de sus numerosas lectoras, hicieron de este un espacio de autorrepresentación, exploración y fractura, desde el que emergerá, en ocasiones, un protofeminismo cargado de ambivalencias, pero también consciente de ser portador de una promesa.

Desde aquí, Juana Manso denuncia en La familia del Comendador los abusos que por razones de género o raza la sociedad de su tiempo comete sobre las mujeres; al tiempo que delinea un modelo de mujer que demanda la gestión de su vida y su deseo. Carlota Garrido de la Peña se debate entre la defensa de la «maternidad patriótica», trazada en Corazón argentino o Reminiscencias, y los contramodelos de Como en la vida y Mar sin riberas.

Desde proyectos dispares, con convicciones y titubeos, algunas de las «obreras del pensamiento» citadas por Matto de Turner se apropiaron de la tradición de la «novela nacional» desde el folletín, trazando un tradición propia «de género» que habría de constituirse en síntoma de las revoluciones por venir.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA DE SAMPER, Soledad: La mujer en la sociedad moderna, París, Garnier, 1895.

ARCOS, Carol: «Novelas folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del XIX en Chile», Revista Chilena de literatura, 76 (2010), pp. 27-42.

BATTICUORE, Graciela: El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892), Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editores, 1999.

CRISTIÁ, Moira: «Entre tradición e innovación. Representaciones femeninas en otra modernidad periférica (Rosario, 1922-1924)». Debates, <http://nuevomundo. revues.org/57686> (2009) [consulta: 03.05.2013].

DENEGRI, Francesca: El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, Lima, iep, 1995.

FERRÚS, Beatriz: Mujer y literatura de viajes en el siglo xIx: entre España y las Américas, Valencia, puv, 2011.

— «¿Madres de la nación u obreras del pensamiento? Escritoras latinoamericanas y literatura sentimental en el siglo xix», Quaderns de Filologia, 17 (2012), pp. 149-160.

— «Los libros misceláneos y la emergencia de la escritora profesional: Juana Manuela Gorriti y Clorinda Matto de Turner», Castilla. Estudios de Literatura, 4 (2013), pp. 39-55.

FREDERICK, Bonnie: La pluma y la aguja, Buenos Aires, Feminaria, 1993.

GARRIDO DE LA PEÑA, Carlota: Reminiscencias, usa, Paperback, 1998.

— Como en la vida/Mar sin riberas, Valencia, Prometeo, 1917?

— Corazón argentino: diario de un niño, Buenos Aires, Cabaut y Cía, 1921.

MANSO, Juana: La familia del comendador, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2006.

MATTO DE TURNER, Clorinda: «Las obreras del pensamiento en la América del Sur», en Boreales, miniaturas y porcelanas, Buenos Aires, Juan A. Alsina, 1902.

PRATT, Mary Louise: «No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano», Debate feminista, en <http://www.debatefeminista.com/articulos> (2000) [consulta: 03.05.2013].

SARLO, Beatriz: El imperio de los sentimientos, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

SERRANO DE WILSON, Emilia: América y sus mujeres, Barcelona, Fidel Giro, 1890.

SOMMER, Doris: Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina, México DF, Fce, 2004.

1. Esta investigación se ha desarrollado dentro del proyecto Las primeras escritoras y artistas profesionales. Redes de mujeres y mitologías de progreso (Fondo crítico-documental España-Estados Unidos), financiado por el Instituto Franklin.

2. La web <http://www.juanamanso.org/2010/06/obras.html> resulta una excelente herramienta de consulta sobre la autora; a ella debemos muchos datos reflejados en nuestro trabajo, así como la posibilidad de acceso a diferentes textos de Juana Manso.

LA OBSESIÓN DEL YO

El caso Bayly (El canalla sentimental)

Ewelina Szymoniak

Universidad de Silesia

Según todos los indicios, Jaime Bayly (Lima, 1965) es el más controvertido entre los escritores que debutaron en las letras hispanoamericanas en los años noventa del siglo xx. Tras el éxito de librería de su primera novela, No se lo digas a nadie (que tuvo poca promoción pero gozaba, en cambio, del apoyo de Mario Vargas Llosa), la carrera literaria posterior del peruano, autor (hasta hoy día) de quince novelas[1] y un libro de poemas,[2] está marcada por los altibajos, con novelas galardonadas con prestigiosos premios (véanse La noche es virgen, que obtuvo en 1997 el Herralde de novela, o Y de repente, un ángel, de 2005, finalista en el Premio Planeta) y otras aplastadas por la crítica.

La creación literaria de Jaime Bayly ha sido calificada muy a menudo de light, dadas sus características principales: una narración dinámica y ágil, el habla coloquial y el tono hedonista. En el centro de atención del escritor están temas tales como la (homo)sexualidad, las relaciones interpersonales conflictivas, la gazmoñería de la alta sociedad peruana, el ambiente de la ciudad de Lima, la drogadicción o el consumismo. Sin embargo, lo que más salta a los ojos de los lectores, e incluso llega a turbar la quietud de muchos de ellos, no es la desenvoltura con la que el narrador suele contar, por ejemplo, su vida sexual, sino el hecho de que, al tratar tal temática, Bayly nunca haya desechado el supuesto carácter autobiográfico de algunas de sus novelas.

Llegados a este punto, tal vez sea imprescindible recordar que Jaime Bayly, antes de darse a conocer al público como escritor, se entregó principalmente al oficio de periodista, famoso sobre todo por su irreverencia como conductor de programas de televisión (primero en Perú, y luego, después de trasladarse a Estados Unidos, con transmisiones para toda América). Su intención de compartir con los espectadores y lectores, en la televisión y a través de columnas

periodísticas, su intimidad e incluso de hacer públicos de vez en cuando asuntos personales de sus familiares, amigos y adversarios, le valió la etiqueta de exhibicionista.

Por otra parte, son precisamente dichas controversias –de cuya fuerza de atracción parece ser consciente y de la que, además, sabe servirse a la perfección– lo que a Bayly, calificado por El País como el periodista más polémico de América Latina (Alonso, 2012), le permite ejercer una enorme influencia sobre su público (dividido, obviamente, entre detractores y partidarios):

A través del humor y el controvertido personaje que había creado en

más de veinticinco años de televisión, Bayly se había convertido en el

periodista más poderoso de Perú, un país que salía de una década de corrupción

institucionalizada, con una clase política desprestigiada y en el

que el entretenimiento y el espectáculo eran componentes esenciales del

discurso político (Alonso, 2012).

Las palabras de Paul Alonso, que acabamos de citar, apuntan a una tesis que deseamos convertir en el punto de partida para nuestra reflexión sobre la creación literaria del escritor peruano, a saber: el ya habitual egocentrismo de Bayly, independientemente de que se manifieste en sus programas de televisión, textos periodísticos o literarios, está programado, y hay que interpretarlo en términos de espectáculo. Dicho de otra manera: al haber surgido tal vez involuntariamente (recordemos que Jaime Bayly debutó en los medios de comunicación peruanos en 1983, cuando tenía tan solo dieciocho años), ahora constituye ya una parte integral del proceso de su autocreación, dándole la oportunidad de poner sobre el tapete una serie de problemas que en otras circunstancias se pasarían por alto o, al menos, no captarían tanto la atención de su público.

Así, Jaime Bayly es uno de esos (pocos) creadores que no temen admitir abiertamente la relación que se establece entre las historias que nos cuentan y su propia vida: «los escritores somos criaturas insoportables y ególatras», confesó Bayly en una de las entrevistas («Libros: Morirás mañana», 2012), lo que parece ser una manifestación exagerada (como lo es todo lo que hace Jaime Bayly) de una actitud nada extraordinaria en el literato, que, como nos imaginamos, siempre en cierto grado moldea el mundo representado en sus obras a partir de sus propias experiencias. No obstante, Bayly parece ir más allá y «coquetea astutamente [con el lector] con los trasfondos autobiográficos de sus personajes» (Echevarría, 2007: 76), lo que se observa mejor en El canalla sentimental, novela publicada en el año 2008 y considerada por muchos críticos y lectores como la más divertida, sincera y madura de este autor.

El personaje principal y, a la vez, narrador de El canalla sentimental es Jaime Baylys, un hombre en la cuarentena, que cuenta su peculiar vida, que transcurre entre tres ciudades: Miami (donde graba su programa de televisión), Lima (donde viven su exmujer Sofía y dos hijas) y Buenos Aires (de donde es su novio Martín). El hecho de que el protagonista de la novela comparta con el autor el nombre, la edad, el oficio y muchos otros detalles de su vida (recordemos que Jaime Bayly estuvo casado con Sandra Masías, con quien tiene dos hijas y luego, después de haberse declarado bisexual, salía con el periodista argentino Luis Corbacho),[3] otorga a la novela un carácter de autoficción, o sea, la sitúa «entre los polos de la autobiografía y la novela por un lado, entre el pacto ficcional y factual de lectura por el otro» (Toro, Schlickers, Luengo, 2010: 8).

Como subrayan Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010: 8), el término autoficción «ha difuminado la claridad de los pactos de lectura y de escritura, autorizando una escritura del yo al que se le permite jugar con referencias a la verdad». Conscientes de lo difícil que resulta definir la naturaleza de este fenómeno literario y, sobre todo, diferenciarlo de la autobiografía, los investigadores insisten en que el rasgo esencial de cualquier autoficción es el pacto lúdico que el autor entabla con el lector. En otras palabras, se trata de cierta analogía con el juego, que observamos en la autoficción en cuanto escritura lúdica:

El disfraz auto(r)fi de un personaje fi como un autor, o

el disfraz del autor como personaje ficticio se puede comparar con el efecto de una representación teatral mimética en vivo y el placer de la encarnación y del disfraz que le es inherente. De esta manera, el disfraz literario sería una sublimación del juego imitatorio real (Toro, Schlickers, Luengo, 2010: 16).

Situado frente a un texto autoficcional, el lector puede reaccionar entonces de dos modos: «considerarlo sólo una máscara o bien, "creer" en la intervención personal del autor en el texto» (Jerónimo, en Toro, Schlickers, Luengo, 2010: 8).

En El canalla sentimental, Jaime Bayly a primera vista facilita al lector la adecuada descodificación del texto al dejar ver desde un principio –véase la sutil diferencia entre el apellido del escritor (Bayly) y el del narrador (Baylys)– que lleva una máscara, para que el lector pueda «disfrutar el proceso de metamorfosis, la ambivalencia de realidad y apariencia» (Toro, Schlickers, Luengo, 2010: 17). No obstante, en la práctica, el proceso de descodificación del discurso baylyano se complica porque el lector, acostumbrado a que el showman Bayly siempre juegue con el límite entre la realidad y la ficción, carece de un criterio con el que poder diferenciar entre la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto que, según Miriam Di Gerónimo (en Toro, Schlickers y Luengo, 2010: 8), coinciden en el contrato de lectura de un texto autoficcional. ¿Será la novela una confesión personal de Jaime Bayly que, cansado de su imagen de «niño terrible» de la televisión peruana, solo desde la ficción puede permitirse el lujo de revelar ante el público su faceta más delicada? ¿O, todo lo contrario, es otra broma del irreverente Bayly, que se ríe de sí mismo y de sus lectores? Un poco a la manera barroca, no sabemos en qué plano estamos: si lo que observamos es acción o actuación, si Bayly/Baylys es persona o personaje.

Si la aproximación a la novela en términos de una máscara lleva a un callejón sin salida, tal vez sea aconsejable optar por el modo alternativo de recepción, que ofrece al lector la autoficción, y creer en que quien interviene en El canalla sentimental es el propio Bayly, que revela, en ciertas partes de la novela en clave paródica, algunos de los entresijos del mundo en que se mueve, que es principalmente el mundo de la televisión, aunque las referencias directas a esta

sean escasas. Conviene subrayar que, con ello, la novela cumpliría asimismo el requisito del pacto lúdico, impuesto a la autoficción por Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo:

> [l]o lúdico no se debe confundir con lo cómico, que se plasma en el comportamiento
>
> de los personajes, sus características, sus discursos (comicidad
>
> verbal), etcétera, pero que es independiente de la fi o factualidad
>
> de la obra. Por otro lado, la puesta de relieve de la ficcionalidad –como en
>
> la auto(r)ficción– no es siempre cómica o ridícula. La intromisión metaléptica
>
> del «autor» en su propio mundo narrado puede tener, pues –como
>
> cualquier procedimiento paradójico o metaficcional–, un efecto cómico,
>
> pero también extraño, sorprendente, alienador, anti-ilusionista (Toro,
>
> Schlickers, Luengo, 2010: 16).

Enriquecido su autorretrato con innegables matices cómicos (lo que no impide, por otra parte, que la novela le cause al lector también otros efectos entre los enumerados en la cita anterior), el álter ego de Jaime Bayly –un hombre que hace el amor con medias «polares, de alta resistencia al frío» (Bayly, 2008: 13), no se cambia de calzoncillos todos los días, escupe a menudo en las alfombras y paredes «porque sient[e] que es [su] manera de decorar la casa» (Bayly, 2008: 379) y anda meando en las macetas «por travesura o por pereza de caminar al baño» (Bayly, 2008: 60)– contrasta muchísimo con las imágenes, pulidas y perfectas, que nos proporciona la televisión y que, por su fuerza de persuasión, se convierten en estándar para la realidad que pretenden únicamente representar. O sea, si quisiéramos servirnos del concepto de hiperrealidad creado por Jean Baudrillard (1978), estas imágenes se vuelven más reales que la realidad misma.

Es interesante que la teoría del simulacro de Baudrillard resulte también útil a la hora de explicar la incapacidad (ya mencionada) del lector de descifrar el juego de máscaras que se establece en El canalla sentimental entre el Baylyautor-famoso y el Baylys-protagonista-narrador. ¿Cómo es posible que no seamos capaces de encontrar al autor que se esconde tras la figura exagerada del narrador, si aquel es una celebridad internacional, es decir, se supone que es conocido por todos, al menos en el mundo hispánico? Para contestar a esa pregunta, vale la pena recurrir primeramente a la reflexión sobre el fenómeno de la celebridad mediática, que llevó a cabo el sociólogo Zygmunt Bauman:

> [a] diferencia de los mártires y de los héroes, cuya fama derivaba de sus actos y cuya llama era luego mantenida viva a fin de [...] reafirmar su duradera importancia, los motivos que llevaron a los famosos a estar en el candelero público son las causas menos importantes de su «celebridad». El factor decisivo en ese sentido es su notoriedad, la abundancia de imágenes suyas y la frecuencia con la que se mencionan sus nombres en los programas de radio y televisión y en las conversaciones que siguen a estos. Las celebridades están en boca de todos; sus nombres son familiares en *todas las familias (Bauman, 2006: 57; énfasis original).*

A nuestro parecer, es evidente la relación recíproca que se establece entre la omnipresencia de las imágenes de los famosos en los medios de comunicación masiva, considerada por Bauman como una condición sine qua non de la celebridad, y el concepto baudrillardiano de simulacro, que pone fin a la diferenciación entre realidad y apariencia, entre la verdad de las cosas y su representación. Independientemente de lo paradójica que resulta esta constatación, la sociedad del conocimiento a la que pertenecemos, basada en las tecnologías de la comunicación, en vez de acercarnos al mundo, nos distancia de

él, sumergiéndonos en el océano de informaciones, imágenes y opiniones que se yuxtaponen, cruzan y, en la mayoría de los casos, contradicen unas a otras.

Situada en este contexto, la obra de autoficción de Jaime Bayly ilustra cómo «en la sociedad avanzada actual, cualquier hecho, "realidad" o "verdad", incluso la cultura, tiende a degradarse, ya sea a "espectáculo", ya sea a "consumo", ya sea –indistinguiblemente– a ambas cosas» (Mayos Solsona, 2010). Recurramos a un comentario que en el nivel diegético de la novela hace al respecto, refiriéndose directamente a esa manifestación cultural de la sociedad actual que conoce mejor, es decir, la televisión, el protagonista-narrador de El canalla sentimental:

[s]aludo a la bella dama [–cuenta Jaime–]. Le digo que la admiro mucho.

Puede que esté exagerando. Ella me dice lo mismo. Sospecho que exagera

también. Es la televisión. Todo es mentira. La naturaleza misma del

encuentro es de una falsedad innegable. Ella y yo simularemos un considerable

interés por la vida del otro, pero el propósito verdadero que anima

el encuentro es uno bien distinto del afecto o la curiosidad periodística:

el de ella, promocionarse, que la vean muchas personas, que compren

su disco, y el mío, por supuesto, cobrar. Si no estuviéramos frente a las

cámaras, si no me pagasen, ¿nos haría tanta ilusión conversar las mismas

cosas en un café, a solas? ¿Nos diríamos tantas lisonjas y zalamerías?

¿Nos juraríamos un próximo encuentro a sabiendas de que nunca ocurrirá?

(Bayly, 2008: 21-22).

Muchos críticos y lectores opinan que el tinte autobiográfico de la narrativa baylyana resulta ante todo del narcisismo de su autor, por lo que merecería más

reproches que alabanzas. No obstante, si fuera así, ¿no cuidaría más Jaime Bayly su imagen pública, también en lo que se refiere a su vertiente literaria –y, sobre todo, la autoficcional–, preocupado con fantasías de éxito, poder, belleza e inteligencia y proclive a exagerar a cada paso sus logros y talentos? Estas son precisamente las actitudes que se enumeran entre los síntomas del trastorno de personalidad narcisista, cuya característica (una de las principales) es también el deseo de obtener el reconocimiento de los otros sobre la propia grandiosidad, reconocimiento del que, contrariamente a lo que solemos suponer, depende, según los psicólogos, la autoestima, voluble, de un narciso patológico (Enciclopedia médica).

Sin jugar al especialista en el tema, nosotros nos inclinamos a constatar que la aplicación del enfoque médico-psicológico a la narrativa baylyana nos parece que es demasiado simplificadora. Es verdad que el narrador-protagonista de El canalla sentimental, considerado como trasunto literario de Jaime Bayly, pone mucho interés en su propio yo. La diferencia, sin embargo, radica en que, en este caso, dicho interés no podemos reducirlo a una simple admiración hacia sí mismo, inscrita en la postura narcisista en lo que se refiere a la afección psicológica; este, todo lo contrario, como lo mostrará el fragmento de la novela citado a continuación, se caracteriza por suficiente autocrítica como para que Jaime Baylys sepa distinguir sus propios defectos y burlarse (aunque sea de una manera no exenta de cierta coquetería) de sí mismo:

[m]e considero un hombre de éxito porque nunca pasé una noche en la cárcel. Mi mayor ambición es que no me arreste la policía. Soy escritor porque no se me ocurre otra manera de ganar dinero quedándome en casa. Mi idea de la felicidad se reduce a cagar siempre en el baño de mi casa. Eso me obliga a pasar la mayor parte del tiempo en casa. Por eso me hice escritor. Salgo en televisión no por cariño al público sino para ganar suficiente dinero que me permita alejarme de él. Mis enemigos no son muy distintos de mí. Me reconozco en ellos. Son mediocres como yo. Saben

que no pueden ser mis amigos y se resignan a odiarme (Bayly, 2008: 105).

En nuestra opinión, dentro de este contexto, será más justificado decir que ese aire de la prosa baylyana, que algunos califican de «narcisista», constituye más bien el reflejo de un fenómeno sociológico inherente a la época moderna tardía, que señalan con mucha insistencia Anthony Giddens y Zygmunt Bauman, entre otros. A saber: la preocupación por el propio yo es típica de los individuos que habitan el mundo contemporáneo y se reconocen impotentes frente a los cambios constantes de este, cambios que les exigen una identidad flexible, versátil, maleable, en fin, una identidad capaz de hacer frente a las distintas transformaciones que el sujeto ha de enfrentar a lo largo de su vida (Giddens, 1995; Bauman, 2005). De cuán fragmentado puede ser el yo en el mundo que es disperso y fuertemente contextualizado (dada la multitud de informaciones, imágenes y opiniones que nos bombardean a cada rato sin que siquiera nos demos cuenta de ello) y de cuánto esfuerzo hay que poner en la averiguación (desgraciadamente, siempre frustrada) del «quién soy», nos deja constancia precisamente el protagonista-narrador de El canalla sentimental:

Soy liberal pero no permito que fumen a mi lado. Soy libertino pero no me gustan las orgías. Soy libertario pero no sé lo que es eso. Creo en la democracia pero no me gusta ir a votar. Creo en la libre competencia pero no me gusta competir con nadie. Creo en el mercado pero odio ir al mercado. No soy chismoso pero compro revistas de chismes. Soy intelectual pero no inteligente. Soy vanidoso pero no me corto los pelos de la nariz. Creo en la superioridad de Occidente pero no conozco Oriente. Amo a los animales pero odio a los gatos. Odio a los gatos pero no a los de mis hijas. Quiero a mis padres pero no los veo hace años. Quiero a mis hermanos pero no sé

dónde viven. Creo en el sexo seguro pero soy sexualmente inseguro. Soy comprensivo pero no sé perdonar. Respeto las leyes pero prefiero burlarlas. Soy humanista pero no creo en la humanidad. Soy tímido pero no tengo pudor. Soy impúdico pero no me gusta andar desnudo. Me gusta ahorrar pero no ir al banco. Soy bisexual pero asexuado (Bayly, 2008: 74-75).

Considerado desde esa perspectiva, adquiere un nuevo significado el mismo acto de escribir en primera persona (en nombre propio, en el nivel diegético), independientemente de que nos refiramos al que lleva a cabo el propio Jaime Bayly a la hora de crear una obra de autoficción, El canalla sentimental, o al emprendido por su álter ego –que, recordemos, también es escritor– en la novela. A partir de ahora, este acto se nos revela como esencial para el proyecto reflexivo del sí-mismo,[4] tanto del escritor peruano en cuanto persona real, como de su narrador en cuanto ente ficticio, al darles la posibilidad (desgraciadamente, tan solo ilusoria) de encontrarse a sí mismos, escapándose de lo que los rodea: el mundo de simulacros, cuya representación ejemplar es la televisión en la que ambos trabajan. En la práctica, sin embargo, como ya podemos deducir, lo que encontrarán y lo que, por ende, ofrecerán a sus lectores, también en este caso no será otra cosa que «una mera apariencia de verdad que, además, esconde que solamente es una apariencia, y así desvía la atención de la única "realidad" o "verdad" posible, que es, precisamente, el propio simulacro» (Mayos Solsona, 2010). La mejor prueba de lo acertada que es esta tesis la constituye la incapacidad (ya demostrada) del lector de desenmascarar a Jaime Bayly a través de la lectura de su novela.

Como se ha podido ver, en oposición a la mayor parte de los lectores que, animados por la postura mediática de Jaime Bayly, se lanzan para buscar correspondencias entre su narrativa escrita en primera persona y su vida personal y caen en la trampa de una simple chismografía, proponemos una aproximación a las novelas del peruano en términos de un fenómeno literario que es el síntoma de ciertas tendencias evolutivas típicas de la sociedad de la alta modernidad en la que vivimos. Este enfoque, que defiende, entre otros, Pierre Bourdieu (1995: 153), pone de relieve lo adelantada que suele estar la literatura respecto de las ciencias sociales en lo que se refiere a la representación de problemas

fundamentales. Cuando analizamos El canalla sentimental en este contexto, se hace claro que el objetivo principal (aunque no sea tan manifiesto) de la novela es presentarnos el caso Bayly/Baylys como uno de los mitos de la cultura que «se vive necesariamente como hecho “espectacular” y proceso “consumístico”» (Mayos Solsona, 2010).

El problema que, a primera vista, puede parecernos insignificante o incluso fingido, cobra importancia si tomamos en consideración el siguiente hecho: hoy en día, en el mundo en el que faltan los verdaderos líderes mientras que sobran las personas que ejercen o pretenden ejercer mucha autoridad (a veces infundada) sobre otros y cuyos puntos de vista se contradicen o en muchos casos se excluyen, el individuo está condenado a contar únicamente consigo mismo, asumiendo toda la responsabilidad por su destino. No es de extrañar, entonces, que busque modelos de comportamiento. Es lo que explica, según Zygmunt Bauman, la enorme popularidad de la que gozan actualmente los libros de autoayuda, los talk-shows o las revistas de chismes, lo que perfectamente ilustra el caso Bayly: «[e]n un mundo colmado de medios pero en el que los fines no están nada claros, la enseñanza extraída [de estos libros, programas de televisión o revistas] responde a una demanda genuina y tiene indudable valor pragmático» (Bauman, 2006: 74). El peligro radica en que muchos individuos no se dan cuenta de que, también en este caso, su conciencia está expuesta siempre a interpretaciones de la realidad y no a la realidad misma, que de hecho no existe. Así que no debemos dirigirle a Jaime Bayly censuras por tener la obsesión de sí mismo. En fin, ¿no somos nosotros quienes se la imponemos?

El lugar ante las candilejas es una modalidad en sí misma, que las estrellas de cine, los ídolos deportivos y los ministros del gobierno comparten en igual proporción. Uno de los requisitos que todos deben satisfacer es que deben –porque «tienen el deber público»– confesar para el consumo público y exponer sus vidas privadas, sin protestar si otros lo hacen por ellos (Bauman, 2006: 77).

En un mundo en el que «la manera en que la gente define individualmente sus problemas individuales y la manera en que intenta resolverlos por medio de habilidades y recursos individuales, siguen siendo el único “tema público” y el exclusivo objeto de “interés público”» (Bauman, 2006: 77), el hambre de confesiones y, por ende, el hábito confesional nunca desaparecen, independientemente de que la vida, que se nos revela, tenga un bien marcado carácter didáctico o resulte poco atractiva.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Paul: «Jaime Bayly: El “showman” ya no quiere ser presidente de Perú», El País, 7 de enero de 2012 <http://elpais.com/diario/2012/01/07/revistasabado/ 1325890805_850215.html> [consulta: 20.02.2013].

BAUDRILLARD, Jean: Cultura y simulacro, trad. P. Rovira, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

BAUMAN, Zygmunt: Identidad, trad. D. Sarasola Anzola, Madrid, Editorial Losada S. L., 2005

— Vida líquida, trad. A. Santos Mosquera, Barcelona, Paidós, 2006.

BAYLY, Jaime: El canalla sentimental, México D.F., Planeta, 2008.

BOURDIEU, Pierre y Loïc wacquant: Respuestas. Por una antropología reflexiva, trad. H. Levesque Dion, México, Grijalbo, 1995.

ECHEVARRÍA, Ignacio: Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana, Santiago de Chile, Ediciones udp, 2007.

Enciclopedia médica, Servicio de la Biblioteca Nacional de Medicina de EE. UU., <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/spanish/ency/article/000934.htm> [consulta: 10.05.2013].

GIDDENS, Anthony: Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la

época contemporánea, trad. J. L. Gil Aristu, Barcelona, Ediciones Península, 1995.

«Libros: Morirás mañana», Europa Press Cultura, 18 de abril de 2012, <http: //www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-jaime-bayly-autor -moriras-manana-escritores-somos-criaturas-insoportables-egolatras -20120418175353.html> [consulta: 20.02.2013].

MAYOS SOLSONA, Gonçal: «Baudrillard y la sociedad simulacro», Barcelona Metropolis. Revista de información y pensamiento urbanos, abril/junio de 2010 <http://w2.bcn.cat/bcnmetropolis/arxiu/es/paged9fa.html ?id=21&ui=363> [consulta: 01.03.2011].

TORO, Vera, Sabine scHlickers y Ana luengo: «La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación», en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 7-29.

1. No se lo digas a nadie (1994), Fue ayer y no me acuerdo (1995), Los últimos días de «La Prensa» (1996), La noche es virgen (1997), Yo amo a mi mami (1998), Los amigos que perdí (2000), La mujer de mi hermano (2002), El huracán lleva tu nombre (2004), Y de repente, un ángel (2005), El canalla sentimental (2008), El cojo y el loco (2009), Morirás mañana 1: El escritor sale a matar (2010), Morirás mañana 2: El misterio de Alma Rossi (2011), Morirás mañana 3: Escupirán sobre mi tumba (2012), La lluvia del tiempo (2013).

2. Aquí no hay poesía (2001).

3. Cabe añadir que, desde el año 2011, Jaime Bayly es marido de Silvia Núñez del Arco, con la que tiene una hija más.

4. Utilizamos este término, siguiendo a Anthony Giddens, quien entiende por proyecto reflexivo del sí-mismo «el proceso por el que la identidad del yo se constituye por medio del ordenamiento reflejo de la crónica del yo» (Giddens, 1995: 294). En otras palabras, el proyecto reflexivo del sí-mismo consistirá en mantener las narraciones biográficas coherentes, a pesar de su continua revisión.